



**University of
Zurich^{UZH}**

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2005

Crafts and Images in Contact: Studies on Eastern Mediterranean art of the first millennium BCE

Edited by: Suter, Claudia E. ; Uehlinger, Christoph

Abstract: The production, diffusion and exchange of luxury goods have always played a major role in the symbolic communication of human societies, be it among various segments within societies or across geographical distance and cultural boundaries. In this volume, historians and archaeologists look at so-called minor art from the Near East and the eastern Mediterranean, particularly ivory carvings of the early first millennium BCE, in their triple function as artifacts, visual media and reflections of cultural contact and artistic emulation. Objects and images are considered as material culture, i.e. products of craftsmen, workshops and schools drawing on various styles and iconographic repertoires; and in iconological terms as media vehiculating culturally encoded messages and as symbolic expressions of particular traditions, worldviews and beliefs. What happened to images and styles when they moved from one place to another within larger contexts of cultural exchange and socio-political and economic relationships? Before trying to address such a question, one must determine the origin and date of the material objects and object groups. The coherent classification of the primary evidence is one of the most basic research issues. What are the assumptions and criteria that scholars apply when they define groups according to material, function, style or iconography? Is it possible to relate such categories to historical entities (such as 'workshops' or 'schools') and to locate these more specifically in space and time? Such were the basic questions of an international workshop held at the University of Fribourg in February 2001, the proceedings of which are published in the present volume. Several contributions concentrate on typology, classification, terminology and method, from the point of view of the practitioner or in more theoretical terms. As an epigrapher used to long-established criteria of phenotypical classification, A.R. Millard examines script on artifacts. G. Herrmann and I.J. Winter expound on the classification of ivories in general. Taking the so-called "roundcheeked and ringletted" style group of ivory carvings as an example, D. Wicke asks whether and how it is possible to identify and to locate specific regional styles. Horse trappings, a particular class of objects that were predominant on the Phoenician coast, are discussed by E. Gubel, while E. Rehm investigates the depiction of another class of objects, royal furniture in Assyrian monumental art. Ch. Uehlinger reassesses ivory carvings found at Samaria and raises questions about ivory craftsmanship in Iron Age Israel. Further classes of objects looked at include North Syrian pyxides and bowls made of stone (S. Mazzoni) and Cypriote stone statuary of Egyptianizing style (F. Faegersten). Two studies concentrate on iconography, exploring particular motifs that occur in various media and across cultures: the winged disc (T. Ornan) and the Egyptianizing figure carrying a ram-headed staff and a jug (S.M. Cecchini). Crete is the focus of two contributions: one reviews its orientalizing metalwork and vase painting (H. Matthäus), whereas the other scrutinizes present interpretations of imports and borrowings, raising the question how to define cultural identity from material culture (G. Hoffman).

Published Version

Originally published at:

Crafts and Images in Contact: Studies on Eastern Mediterranean art of the first millennium BCE.

Edited by: Suter, Claudia E.; Uehlinger, Christoph (2005). Fribourg, Switzerland / Göttingen, Germany:

Academic Press / Vandenhoeck Ruprecht.

Suter/Uehlinger (eds.) Crafts and Images in Contact

ORBIS BIBLICUS ET ORIENTALIS

Published by the BIBLE+ORIENT Foundation in cooperation with
the Department of Biblical Studies
of the University of Fribourg Switzerland,
the Egyptological Seminar of the University of Basel,
the Institute of Ancient Near Eastern Archaeology and Languages
of the University of Berne,
and the Swiss Society for Ancient Near Eastern Studies

by
Susanne Bickel, Othmar Keel and Christoph Uehlinger

The editors:

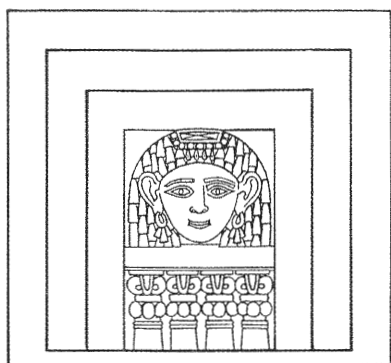
Claudia E. Suter was research associate in ancient Near Eastern archaeology at the universities of Chicago, Fribourg, and Zurich, and teaches in the doctoral program for the ancient Near East at the Pompeu Fabra University, Barcelona. She received her PhD from the University of Pennsylvania in 1995 and published *Gudea's Temple Building: The Representation of an Early Mesopotamian Ruler in Text and Image* (Cuneiform Monographs 17) with Styx Publications, Groningen, in 2000. Her current research includes studies on third-millennium BCE Mesopotamian images and texts, and the preparation for publication of a comprehensive catalogue and analysis of the first-millennium ivory carvings from Samaria, Israel (with a contribution by Ch. Uehlinger), sponsored by the Swiss National Science Foundation and the Shelby White-Leon Levy Program for Archaeological Publications.

Christoph Uehlinger is professor in History of Religions at the University of Zurich, Switzerland. Until 2003, he was senior lecturer in Biblical Studies (Old Testament and history of ancient Near Eastern religions) at the University of Fribourg. He has edited *Images as media: Sources for the cultural history of the Ancient Near East and the Eastern Mediterranean (first millennium BCE)* (Orbis Biblicus et Orientalis 175), Fribourg: University Press and Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2000; and *Studies in the Iconography of Northwest Semitic Inscribed Seals* (Orbis Biblicus et Orientalis 125), Fribourg: University Press and Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1993 (with Benjamin Sass). Further publications include *Gods, Goddesses and Images of God in Ancient Israel*, Edinburgh: T&T Clark and Minneapolis: Fortress Press, 1998, co-authored with Othmar Keel, and numerous articles on the history and religions of ancient Canaan, Israel and Palestine.

Claudia E. Suter,
Christoph Uehlinger (eds.)

Crafts and Images in Contact

Studies on Eastern Mediterranean art
of the first millennium BCE



Academic Press Fribourg
Vandenhoeck & Ruprecht Göttingen

Publication subsidized by the Swiss Academy of Humanities and Social Sciences and the Rectorate of the University of Fribourg, Switzerland

Cover drawing: Alex Silber, Basel

Camera-ready text submitted by the editors

© 2005 by Academic Press Fribourg / Paulusverlag Fribourg Switzerland
Vandenhoeck & Ruprecht Göttingen

Fabrication: Imprimerie Saint-Paul Fribourg Switzerland
ISBN 3-7278-1509-4 (Academic Press Fribourg)
ISBN 3-525-53004-8 (Vandenhoeck & Ruprecht)

**Digitalisat erstellt durch Flurin Baumgartner,
Religionswissenschaftliches Seminar, Universität Zürich**

Contents

Preface	VII
Abbreviations	XI
<i>Claudia E. Suter & Christoph Uehlinger</i>	
Introduction	XVII
<i>Alan Millard</i>	
Makers' marks, owners' names and individual identity	1
<i>Georgina Herrmann</i>	
Naming, defining, explaining: A view from Nimrud	11
<i>Irene J. Winter</i>	
Establishing group boundaries: Toward methodological refinement in the determination of sets as a prior condition to the analysis of cultural contact and/or innovation in first millennium BCE ivory carving	23
<i>Stefania Mazzoni</i>	
Pyxides and hand-lion bowls: A case of minor arts	43
<i>Dirk Wicke</i>	
"Roundcheeked and Ringletted": Gibt es einen nordwestsyrischen Regionalstil in der altorientalischen Elfenbeinschnitzerei?	67
<i>Eric Gubel</i>	
Phoenician and Aramean bridle-harness decoration: Examples of cultural contact and innovation in the Eastern Mediterranean	111
<i>Christoph Uehlinger</i>	
Die Elfenbeinschnitzereien von Samaria und die Religionsgeschichte Israels: Vorüberlegungen zu einem Forschungsprojekt	149
<i>Ellen Rehm</i>	
Assyrische Möbel für den assyrischen Herrscher!	187
<i>Tallay Ornan</i>	
A complex system of religious symbols: The case of the winged disc in Near Eastern imagery of the first millennium BCE	207

<i>Serena Maria Cecchini</i>	
The ‘suivant du char royal’: A case of interaction between various genres of minor art	243
<i>Fanni Faegersten</i>	
Ivory, wood, and stone: Some suggestions regarding the Egyptianizing votive sculpture from Cyprus	265
<i>Hartmut Matthäus</i>	
Toreutik und Vasenmalerei im früheisenzeitlichen Kreta: Minoisches Erbe, lokale Traditionen und Fremdeinflüsse	291
<i>Gail L. Hoffman</i>	
Defining identities: Greek artistic interaction with the Near East	351
<i>Claudia E. Suter</i>	
Discussion and future perspectives	391

Preface

The collection of papers published in this volume results from an exploratory workshop sponsored by the European Science Foundation, entitled "Cultural contact and innovation: The evidence of eastern Mediterranean minor art of the first millennium BCE", that was held at the University of Fribourg in February 2001.¹ This workshop brought together classical and Near Eastern archaeologists, philologists, and historians of religion with the goal of exploring from an interdisciplinary perspective how intercultural contacts affected the symbol systems of eastern Mediterranean polities, as reflected in their minor art, during the first millennium BCE.

The scheme of an ESF exploratory workshop allowed for a flexible handling of the conference setting. The organizer's aim was to initiate a cultural contact of its own, bringing together scholars of different generations, countries, institutional settings and intellectual horizons. The ESF scheme proved to be congenial to that objective. Leading scholars could meet younger students just emerging from their doctoral research, teachers known for sophisticated theorizing engage with researchers more at home in archaeological fieldwork and the day-long handling of objects in museum stores. It was the experience of working together in such a group, the intellectual process moving from disconnected individual research strategies, conflicting concepts and vague hypotheses towards a multi-vocal but increasingly common perspective that made the conference a worthwhile event for the participants. While conference proceedings cannot adequately reflect such a process, they may invite potential readers to extend and enrich it with their own creativity and wisdom.

The topic of our workshop relates to an earlier symposium, held in 1997 at the University of Fribourg and published five years ago, at a time when the integrated study of archaeology, iconography and religious history was recognized as a hallmark of the so-called 'Fribourg School' of biblical

¹ My warm thanks to Mrs. Madelise Blumenroeder and Mrs. Marianne Yagoubi at the Scientific Secretariate of ESF at Strasbourg, who provided unfailing assistance from the very first contacts until the project's completion. I gratefully acknowledge additional financial support by the Swiss Academy of Humanities and Social Sciences and the Rectorate of the University of Fribourg.

exegesis led by Othmar Keel.² This is not the place to recall the difficulties, brought about by theological narrow-mindedness, that affected that promising branch of religio-historical research following Keel's retirement in 2002, although they partly explain the delay of the present publication. It is rather my move, in the wake of these difficulties, from Fribourg to the History of Religions chair at Zurich, which involved many new obligations and a considerable professional re-orientation that prevented me from finalizing the book with the necessary expedience. I sincerely apologize for the delay and express my gratitude to all contributors, not one of whom has withdrawn his or her contribution in spite of the inconvenience that may result, particularly for younger scholars, from a paper remaining "in press" for too long. I am grateful to my colleague Claudia E. Suter, who in 2001 accepted to co-launch the Samaria Ivories project, which originated during the Fribourg workshop, and who agreed to share the editorial responsibility for the present volume when time became pressing. Special thanks are due to René Schurte who accomplished numerous tasks from proofreading to skilful desktop editing.

"Images as media" had explored the role of images and image-bearing objects as media, i.e. transmitters of visual information, concepts and beliefs, in climates of inter-cultural contacts involving material and intellectual exchange. That symposium's broad geographical outlook from Iran to Egypt, Cyprus and Greece allowed for a multiplicity of approaches, each depending on particular sets of sources, to be united in a single volume. The present book shares with its predecessor a focus on the first millennium BCE, more specifically its earlier centuries marked by the steady expansion of the Assyrian empire, a political and economic process that generated inter-regional contacts, movements of people and goods to an unprecedented extent. The volume's title, "Crafts and images in contact", draws attention to a necessary prerequisite for ancient images to operate as media: in contrast to current multimedia and virtual realities, ancient images were drawn, painted, formed or sculpted on various kinds of physical objects. They were fashioned by craftsmen, who were neither intellectuals nor politicians and certainly not 'artists' in the modern sense. When studying ancient images, we should therefore not isolate them from their carriers. The present volume invites historians of culture and religion to follow in the footsteps of archaeologists and to take seriously the very materiality of their sources, the objects' functionality as well as the craftsmen's genuine competence.

The 'Fribourg School' has over many years privileged seals and amulets as particularly widespread and multi-functional examples of ancient 'mass media', which often testify to inter-regional contacts over considerable dis-

² C. Uehlinger, ed., *Images as media. Sources for the cultural history of the Near East and the Eastern Mediterranean (1st millennium BCE)* (OBO 175), Fribourg & Göttingen, 2000.

tances. Luxury goods produced for elite consumption such as ivory carvings and metalwork are even more conspicuous witnesses in this respect, even though they affected the life and thoughts of a more restricted social elite. The sheer number of such objects, including several important hoards from various places in the eastern Mediterranean and the Near East (e.g., Nimrud, Arslan Tash, Salamis or Samaria), the advances made during the last decades in classifying them on the basis of style analysis and the considerable potential of still greater refinement in this field make ivories and metalwork a much rewarding subject of study for scholars aiming at a deeper understanding of inter-cultural contact and exchange in antiquity. For all these reasons, and because colleagues engaged in ivory studies had responded with particular enthusiasm to the proposal of an exploratory workshop on this subject, many papers in the present volume focus on ivory carving.

During the workshop, the issue of classifying ancient Near Eastern ivory carvings into groups that reflect a workshop, school or tradition from a particular geographical locale or region was raised time and again such as to become a major topic of our discussions. Several studies published in the present volume echo this common preoccupation. At the end of the workshop, participants agreed to plan a follow-up meeting that should exclusively focus on this issue and promote scholarly exchange and feedback for on-going research projects on ivory carvings from Nimrud, Samaria and elsewhere. It is a pleasure to mention that such a conference, entitled "Syrian and Phoenician ivories of the early first millennium BCE: chronology, regional styles and iconographic repertoires, patterns of inter-regional distribution", took place at the University of Pisa in December 2004, organized by Serena M. Cecchini, Stefania Mazzoni and the undersigned, and that a third meeting will be held in November 2005 at Mainz at the initiative of Eva Andrea Braun-Holzinger, Ursula Verhoeven and Dirk Wicke. As the Pisa volume will demonstrate, what started in 2001 as an exploratory workshop has fostered renewed attention particularly to ancient ivories and by now generated a bunch of studies by a younger generation of scholars from many countries.

Once the craftsmen's genuine competence is acknowledged, and production centers are pinned down in history and geography, the objects, their images and their movements may begin to tell their story anew, an account of contact and exchange, acculturation or resistance, cultural 'internationalism' vs. 'regionalism' etc. While much remains to be done before we can write that story properly, taking an ever closer look at material culture promises to be rewarding for a better understanding of the history of ideas, too.

University of Zurich,
Chair of History of Religions

Christoph Uehlinger
October 1, 2005

Abbreviations

AA	Archäologischer Anzeiger
ÄA	Ägyptologische Abhandlungen
AAA	Archaiologika analekta ex Athenon = Athens Annals of Archaeology
AAAS	Annales archéologiques arabes syriennes
AASA	Annali di archeologia e storia antica
ÄAT	Ägypten und Altes Testament
AcAr	Acta Archaeologica
AcSum	Acta Sumerologica
ADAJ	Annual of the Department of Antiquities of Jordan
ADOG	Abhandlungen der Deutschen Orient-Gesellschaft
AEAr	Archivo español de arqueología
AfO	Archiv für Orientforschung
AHL	Archaeology and History in Lebanon
AIAM.NS	Archaeological Institute of America Monographs. New Series
AION.A	Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli. Archeologia e storia antica
AJA	American Journal of Archaeology
AJBA	Australian Journal of Biblical Archaeology
ALASP	Abhandlungen zur Literatur Alt-Syrien-Palästinas
AmAnt	American Antiquity
AMI	Archäologische Mitteilungen aus Iran
ANES	Ancient Near Eastern Studies
ANES.S	Ancient Near Eastern Studies. Supplements
AnOr	Analecta Orientalia
ANSMN	American Numismatic Society. Museum Notes
AnSt	Anatolian Studies
AntAfr	Antiquités africaines
AntK	Antike Kunst
AntK.B	Antike Kunst. Beiheft
AO	Musée du Louvre, Paris, inventory number (Département des Antiquités Orientales)
AOAT	Alter Orient und Altes Testament
AoF	Altorientalische Forschungen
ArRep	Archaeological Reports
ArchDelt	Archaiologiko deltion

ArchEph	Archaïologike ephemeris
ArchHom	Archaeologica Homerica
ArchSt	Archäologische Studien
ArchTr	Archaeologica Transatlantica
ARID	Analecta Romana Instituti Danici
ArsOr	Ars Orientalis
ArtB	Art Bulletin
ArtH	Art History
ASAE	Annales du Service des antiquités de l'Égypte
ASAtene	Annuario della Scuola archeologica di Atene e delle missioni italiane in Oriente
AulOr	Aula Orientalis
BA	Biblical Archaeologist
BAC	Biblioteca di antichità cipriote
BAGA	Bibliothek der Archäologischen Gesellschaft zu Athen
BAH	Bibliothèque archéologique et historique
BaM	Baghdader Mitteilungen
BARev	Biblical Archeology Review
BAR.IS	British Archaeological Reports. International Series
BAR.SS	British Archaeological Reports. Supplement Series
BASOR	Bulletin of the American Schools of Oriental Research
BBVO	Berliner Beiträge zum Vorderen Orient
BCH	Bulletin de correspondance hellénique
BCH.S	Bulletin de correspondance hellénique. Supplément
BEFAR	Bibliothèque des Ecoles françaises d'Athènes et de Rome
BEt	Bibliothèque d'étude de l'Institut français d'archéologie orientale du Caire
BICS	Bulletin of the Institute of Classical Studies of the University of London
BICS.S	Bulletin of the Institute of Classical Studies of the University of London. Supplement
BIFAO	Bulletin de l'Institut français d'archéologie orientale
BiM	Bibliotheca Mesopotamica
BMB	Bulletin du Musée de Beyrouth
BMM	Bulletin. Medelhavsmuseet Stockholm
BSA	Annual of the British School at Athens
BSA.S	Annual of the British School at Athens. Supplement
BSAS	British School at Athens Studies
BSOAS	Bulletin of the School of Oriental and African Studies
BStEt	Biblioteca di studi etruschi
BTS	Beiruter Texte und Studien
CAJ	Cambridge Archaeological Journal
CA	Classical Antiquity
CAD	Chicago Assyrian Dictionary

CAS	Chicago Assyriological Studies
CCEC	Cahiers du Centre d'études chypriotes
CEg	Chronique d'Égypte
CMAO	Contributi e materiali di archeologia orientale
CMS	Corpus der Minoischen Siegel
CRAIBL	Comptes-Rendus des Séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres
CSF	Collezione di studi fenici
CSSH	Comparative Studies in Society and History
CVA	Corpus Vasorum Antiquorum
DCPP	Lipiński, E. et al., Dictionnaire de la civilisation phénicienne et punique, Turnhout & Paris 1992.
DaF	Damaszener Forschungen
DaM	Damaszener Mitteilungen
EFA.TM	École française d'Athènes. Travaux et mémoires
EPAHA	Études de philologie, d'archéologie et d'histoire anciennes
EPRO	Études préliminaires aux religions orientales dans l'empire romain
ERC	Éditions Recherche sur les Civilisations
Ergon	To ergon tes Archaialogikes Etaireias
EVO	Egitto e vicino oriente
FuB	Forschungen und Berichte (Staatliche Museen Berlin)
GöM	Göttinger Miszellen
HO	Handbuch der Orientalistik
HSSt	Harvard Semitic Studies
IAA	Israel Antiquities Authority, inventory number
IEJ	Israel Exploration Journal
IM	Iraq Museum, Baghdad, inventory number
IMJ	Israel Museum Journal
IMN	Israel Museum News
INJ	Israel Numismatic Journal
IR	Iconography of Religions
IrAnt	Iranica Antiqua
JAA	Journal of Anthropological Archaeology
JANES	Journal of the Ancient Near Eastern Society of Columbia University
JdI	Jahrbuch des Deutschen archäologischen Instituts
JEA	Journal of Egyptian Archaeology
JESHO	Journal of the Economic and Social History of the Orient
JHS	Journal of Hellenic Studies
JHS.S	Journal of Hellenic Studies. Supplement
JMA	Journal of Mediterranean Archaeology
JNES	Journal of Near Eastern Studies
JRGZM	Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseums
JRS	Journal of Ritual Studies
JSKBW	Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg
JSOT.S	Journal for the Study of the Old Testament. Supplement Series

JWAG	The Journal of the Walters Art Gallery
KAW	Kulturgeschichte der Antiken Welt
KretChron	Kretika chronika
LÄ	Lexikon der Ägyptologie
LAAA	Liverpool Annals of Archaeology and Anthropology
LIMC	Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae
MadrB	Madridrer Beiträge
MadrF	Madridrer Forschungen
MAN.CM	Museo arqueológico nacional. Catálogo y monografías
MDAI.A	Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Athenische Abteilung
MDAI.AB	Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Athenische Abteilung. Beiheft
MDAI.K	Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Abteilung Kairo
MMAB	Metropolitan Museum of Art Bulletin
MMAF	Mémoires de la Mission archéologique française au Caire
MMJ	Metropolitan Museum Journal
MOS	Mitteilungen aus den Orientalischen Sammlungen (Staatliche Museen Berlin)
MRAH	Memorias de la Real Academia de la Historia
MSAMIO	Monografie della Scuola archeologica di Atene e delle missioni italiane in Oriente
MUSJ	Mélanges de l'Université Saint-Joseph
MVAA	Monumenti Vaticani di archeologia e d'arte
MVS	Münchener vorderasiatische Studien
NBA	Nürnberger Blätter zur Archäologie
ND	Nimrud excavations, field registration number
NESE	Neue Ephemeris für Semitische Epigraphik
NMN	National Museum News (Beyrouth)
NSk.SB	Nationalmuseets skrifter. Større beretninger
OBO	Orbis Biblicus et Orientalis
OBO.SA	Orbis Biblicus et Orientalis. Series Archaeologica
OIP	Oriental Institute Publications
OJA	Oxford Journal of Archaeology
OLA	Orientalia Lovanensia Analecta
OIF	Olympische Forschungen
OMCA	Oxford Monographs on Classical Archaeology
OpArch	Opuscula Archaeologica
PAM	Palestine Archaeological Museum
PBF	Prähistorische Bronzefunde
PEQ	Palestine Exploration Quarterly
PHAAUL	Publications d'histoire de l'art et d'archéologie de l'Université catholique de Louvain

PMAAr	Princeton Monographs in Art and Archaeology
PNIA	Papers from the Norwegian Institute at Athens
Prakt	Praktika tes en Athenais Archaïologikes Etaireias
PubS.HAM	Publications de la Sorbonne. Histoire ancienne et médiévale
QIAM	Quaderni dell'Istituto di archeologia della Facoltà di lettere e filosofia, Università di Messina
QGS	Quaderni di geografia storica
QPAC	Quaderns de prehistòria i arqueologia de Castelló
RA	Revue d'assyriologie et d'archéologie orientale
RAr	Revue archéologique
RB	Revue biblique
RBNS	Revue Belge de numismatique et de sigillographie
RDAC	Report of the Department of Antiquities, Cyprus
RE	Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft
RLA	Reallexikon der Assyriologie und Vorderasiatischen Archäologie
RSF	Rivista di studi fenici
RVV	Religionsgeschichtliche Versuche und Vorarbeiten
SAA	State Archives of Assyria
SAAS	State Archives of Assyria Studies
SAK.B	Studien zur altägyptischen Kultur. Beihefte
SAKAS	Schriften aus dem Athenaion der klassischen Archäologie Salzburg
SAOC	Studies in Ancient Oriental Civilization
SBA	Saarbrücker Beiträge zur Altertumskunde
SBAW.PH	Sitzungsberichte der Bayrischen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse
SEAP	Studi di egittologia e di antichità puniche
SEL	Studi epigrafici e linguistici
SHA	Studies in the History of Art
SHAW.PH	Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse
SKA	Schriften zur Kunst des Altertums
SMA	Studies in Mediterranean Archaeology
SMAG	Studi e materiali di archeologica greca
SMEA	Studi micenei ed egeo-anatolici
SMMAC	Studies and Monographs in Mediterranean Archaeology and Civilization
SNMP.A	Sborník Národního Muzea v Praze. Rada A, Historie
SS	Studi semitici
SSIA	Skrifter utgivna av Svenska institutet i Athen
StAAA	Studies in the Art and Archaeology of Antiquity
StArch	Studia archaeologica
StEbl	Studi Eblaïti
StEt	Studi etruschi
StPh	Studia Phoenicia

SVC	Studies in Visual Communication
TMAI	Trabajos del Museo Arqueológico de Ibiza
UAVA	Untersuchungen zur Assyriologie und Vorderasiatischen Archäologie
UCP.CS	University of California Publications. Classical Studies
UF	Ugarit-Forschungen
UNHAI	Uitgaven van het Nederlands Historisch-Archaeologisch Instituut te Istanbul
VicOr	Vicino Oriente
VJGWH	Veröffentlichungen der Joachim Jungius-Gesellschaft für Wissenschaft Hamburg
VTHG	Veröffentlichungen der Türkischen Historischen Gesellschaft
VT.S	Vetus Testamentum Supplement
WA	World Archaeology
WAA	British Museum, London, Department of Western Asiatic Antiquities, inventory number
WdO	Welt des Orients
WVDOG	Wissenschaftliche Veröffentlichungen der Deutschen Orient-Gesellschaft
YCS	Yale Classical Studies
ZA	Zeitschrift für Assyriologie
ZAW	Zeitschrift für die alttestamentliche Wissenschaft
ZDPV	Zeitschrift des Deutschen Palästina-Vereins

Introduction

Claudia E. Suter & Christoph Uehlinger

Questions relating to cultural identity, culture contact and inter-cultural exchange figure prominently in the public agenda of the twenty-first century. In Western Europe as elsewhere, migration flows have become a key political issue and take new forms in an age of globalisation. Boundaries that formerly segregated people of various origins, their cultures and their economies, have become more pervious and less defined. Processes of growing political and economic integration are counter-balanced by a resurgence of nationalisms, regionalisms, and communitarianisms of all kind. As a consequence, political and social analysts recognize a growing gap, in various areas of the world, but particularly in Europe, between dynamics of global and regional integration on the one hand, and an increasing emphasis on identity (ethnic, cultural, religious etc.) on the other.

Migration research, diaspora studies and minority reports have contributed to making social and cultural identity one of the most investigated subjects of contemporary social-scientific research. Once conceived in rather static and essentialist terms (for instance, as a kind of *Volksgeist*), social and cultural identity are today considered in much more dynamic terms, as complex imagined realities based on the permanent negotiation of symbolic cohesion. Social and cultural groups define themselves through emphatic references to particular symbolic codes, and an equally explicit rejection of others. Expressed in words and images, actions and behaviour, values and beliefs, symbolic codes define centres and peripheries, whether social, economic or cultural, and provide the very foundations of such imagined communities as 'natives' vs. 'foreigners', 'elites' vs. 'outcasts', 'us' vs. 'the others'. Regardless of whether one accepts or not the model of a 'clash of civilizations', one cannot deny the model's powerful role on contemporary public rhetoric. To the critical social analyst and the historian, political and economic priorities in present-day Europe and North America seem to re-enact age-old patterns of 'West' vs. 'East', or Greeks vs. Barbarians.

Questions put on the public agenda by the challenges of today should not be ignored by historians of culture. While scholars trained in academia

strive first and foremost for knowledge for knowledge's sake, historians have long recognized that they cannot avoid looking at the past through the lens of the present. Conversely, historians also have a privileged perspective on present-day concerns: they know that such concerns do not rise out of nowhere but are rooted in our past. Historians specializing in ancient eastern Mediterranean and Western Asiatic cultures, philologists and archaeologists alike, deal in a peculiar way with the deep roots of both 'Middle Eastern' and 'Western' cultural memory (Cobet 1996).

How cultures and social groups define 'identity' by negotiating and transmitting their symbol systems, and how cultures and social groups respond to contact and exchange by adapting their symbol systems, are vital issues of the present, but can as well be asked in view of the past (Hall 2004).¹ Archaeology and cultural history may add, in their own way, to our understanding of the development and dynamics of cultural identity (Barnes & Mellon 1979; Shennan 1989). It is fortunate, therefore, that problems such as are discussed in the present volume could become the topic of an exploratory workshop on "Cultural contact and innovation", thanks to the support of the European Science Foundation. A major problem for the historian remains how to first delineate the contours of local and regional symbol systems, before studying how and to what extent these systems, traditions etc. evolved, and were modified as a result of contact and interaction.

*From "Images as media" to "Cultural contact
and innovation": the broader agenda*

The conference proceedings published in the present volume are part of a broader research agenda, which aims at investigating the dynamics of social, cultural and religious identity and contact in the Eastern Mediterranean and the Near East during the first millennium BCE.² As it happens, this project resulted from the conjunction of two earlier undertakings, already hosted by the University of Fribourg.

The first of these goes back to 1991, when a group of historians and archaeologists specializing in ancient Levantine glyptic and epigraphy met to investigate the distinct iconographic repertoire of Northwest Semitic in-

¹ See most recently, Joan Clark, ed., *Archaeological Perspectives on the Transmission and Transformation of Culture in the Eastern Mediterranean* (Levant Supplementary Series 2), London, 2005, a volume that was not yet available at the time of writing.

² One may recognize an affinity to other research schemes such as the *Melammu* network inspired by Simo Parpola, Baruch Halpern's Sawyer Seminar of the Mellon Foundation on "The Axial Age across the Mediterranean", or the Mainz-based *Sonderforschungsbereich 295* on "Kulturelle und sprachliche Kontakte. Prozesse des Wandels in historischen Spannungsfeldern Nordafrikas/Westasiens", although each of these projects has its own scope, aim, and structure.

scribed seals (Sass & Uehlinger 1993)³. At the time, the question of how to define cultural boundaries was answered using the classical distinction among so-called 'national' script traditions (Ammonite, Aramaic, Edomite, Hebrew, Phoenician etc.), a distinction based on the recognition of different script styles which are thought to reflect the scribal traditions of various royal chanceries. In terminology and methodology, the definition of 'national' script traditions follows the lines of early first millennium political history. The conference on the iconography of Northwest Semitic inscribed seals showed rather clearly that 'Ammonite' inscribed seals displayed motifs that were different from, for example, 'Hebrew' ones, and the latter's repertoire provided valuable support for an iconographical approach to the religious history of Israel conceived at roughly the same time (Keel & Uehlinger 1992). However, it also appeared that the conventional classification of inscribed seals, according to putative 'national' script traditions somehow obliterated the more complex picture represented in the primary evidence. In many cases the typology of seal inscriptions does not square neatly with pre-established 'national' categories of script and/or onomasticon. One may thus question whether a classification of that material according 'national' categories does justice to the material (see Uehlinger 1998 on Avigad & Sass 1997). Alternative categories for classifying West Semitic inscribed seals include 'polity', 'region', 'workshop', etc.⁴

The other precedent was a conference entitled "Images as media" held in 1997 (Uehlinger 2000). The main focus of that venue was on the use of ancient images as historical sources in their own right, as valuable as texts and literature for studying local or regional symbol systems, their diffusion and interaction.⁵ The emphasis on 'media' was meant to convey the idea that images were always part of complex communication processes, both within and between ancient societies. Since the conference was held in honour of Othmar Keel, its main focus was on iconography as a necessary approach, in addition to philology, to grasp the 'symbolic universes' or

³ Substantial reviews include: *Acta Orientalia* 56, 1995, 214-215 (Hans M. Barstad); *Catholic Biblical Quarterly* 57, 1995, 437-438 (Walther E. Aufrecht).

⁴ The concept of 'nation' should be distinguished from that of 'nationalism'. While the latter is clearly a phenomenon that first appeared in Europe during the eighteenth and nineteenth centuries CE, it is not anachronistic to speak of 'nations', and thus 'national identities' with regard to first millennium BCE Levantine history, as studies by Liverani 1992, Sparks 1998 and Grosby 2002 have demonstrated. Still, the question is whether this concept operates efficiently when applied to Near Eastern minor art of the first millennium BCE. See Mazzoni 1999 for a thorough discussion of this issue, closely related to the project pursued within the present volume.

⁵ Substantial reviews include: *AfO* 48/49, 2001/2002, 268-269 (Zainab Bahrani); *BASOR* 326, 2002, 96-98 (Marian H. Feldman); *Discussions in Egyptology* 50, 2001, 127-136 (David Warburton); *JESHO* 45, 2002, 376-380 (Margaret Cool Root).

worlds of meaning designed by ancient Near Eastern and eastern Mediterranean cultures and societies.⁶

It soon became clear, however, that one should not interpret images as media circulating various kinds of ‘messages’ without paying equal attention to the actual media themselves, namely the *objects* on which these messages appear. Objects of art have to be discussed in their triple function as artefacts (that is to say, products of craftsmen who relied on raw material, practiced their skills, followed models of style and repertoires defined in pattern-books, etc.), as visual media (i.e., in terms of communication) and as reflections of social and cultural identities, inter-cultural contact and artistic emulation. Images and objects have to be studied as *material culture* before being considered in iconological terms as vehicles of the symbolic expression of particular traditions, worldviews and beliefs. Addressing the broader issue of culture contact forces us to look more closely at the craftsman’s practice – hence “Crafts and images in contact”.

First millennium BCE minor art and culture contact

Eastern Mediterranean minor art of the first millennium BCE is characterized by a variety of images and visual styles from different traditions, mixed in various configurations. A number of explanations must be combined to account for such a complex variety. First, the blend of traditions of various origins is not a first millennium phenomenon. Comparable inter-connections can be observed from Egypt to the Aegean, since the early centuries of the second millennium. The iconographic repertoire of first millennium ivory carvings owes much to Late Bronze predecessors, as attested, e.g., in Ugarit (Lagarce 1983). Second, the variety of styles and traditions results from a particular socio-political context. During the early centuries of the first millennium BCE, a multitude of small kingdoms emerged in the Levant: Neo-Hittite states along the Taurus mountains, among which Carchemish was the most prominent; Phoenician city-states – Byblos and Arwad, Sidon and Tyre – on the coast of modern Lebanon and Syria; the Aramean states of Lu’ash, Hamath and Damascus in inland Syria; Israel, Judah, and the Philistine city-states in Palestine, with Ammon, Moab, and Edom to the east. During roughly two centuries, these polities acted side by side as allies or competitors; they entertained a network of dynastic family relations, of diplomatic contacts and trade exchange. It is generally assumed that in each capital city, and possibly in several other major towns, specialized workshops produced luxury goods for elite consumption. It should come as no surprise that a variety of workshops, spread over the entire Levant, produced a great mixture of styles

⁶ We may refer here to the title of Keel’s 1992 monograph, *‘Das Recht der Bilder, gesehen zu werden’*. On archaeology, media and material communication, see further Frevel 2005.

and images. Finally, variety may perhaps be considered a characteristic of minor art, and as such much more prone to experimentation than state-sponsored major art, e.g. monumental sculpture, which was probably more restrained by the formal requirements of court etiquette, ideology, tradition.

Long overshadowed by the study of culture contacts that occurred during the second millennium BCE or the Hellenistic period, the interconnections of the earlier first millennium between the Aegean world, the Levant, Mesopotamia and Egypt, have become a focus of intense scholarly attention during the last decades. Major conferences have addressed the issue from a strictly archaeological point of view.⁷ A number of valuable studies have investigated the dynamics of culture contact by discussing the archaeological evidence from particular geographical areas, including Crete (Hoffmann 1997) and Greece (Baurain 1997). Others have concentrated on particular classes of artefacts, such as metalwork, ivory carving, and glyptic. The importance of objects of minor art as indicators of culture contact and mobility within the Mediterranean area has been highlighted by studies on the spread throughout the Mediterranean world of Egyptian (e.g., Hölbl 1979, 1986, 1989), Phoenician (Aubert 1993) and North-Syrian artefacts. The importance of so-called minor art for our understanding of culture contact during the first millennium is today commonly recognized among scholars.

A major problem remaining for the historian is to delineate the contours of local and regional symbol systems, before studying how, and to what extent, these systems, traditions etc. evolved and were modified as a result of contact and interaction. In her contribution to "Images as media", Georgina Herrmann provided a very suggestive panorama of early first millennium ivory carvings viewed according to "workshops, traditions and diffusion". The very concepts of 'traditions', 'style groups' and 'workshops' seem to open up new ways to look into the complex networks of ancient cultures, social identities, and symbolic universes. Herrmann's style groups have, however, not gone unchallenged. Most notably, Irene J. Winter remarked, "the attempt at such groupings is noble. To be tested, future scholars will need to do separate studies that delve more deeply into criteria for establishing boundaries between shared characteristics and variations" (1998: 152). As a consequence, a major aim of the 2001 exploratory workshop on "Cultural contact and innovation" was to bring together practitioners and theorists ready to be among those "future scholars" called upon by this statement. Here are the results of this first exploratory workshop.

⁷ To name but a few: Kopcke & Tokumaru 1992; Niemeyer & Rolle 1996; Rolle & Schmidt 1998; Görg & Hölbl 2000; Schuol, Hartmann & Luther 2002; Braun-Holzinger & Matthäus 2002; Stampolidis & Karageorghis 2003; Bol & Kreikendorn 2005; Novák, Prayon & Wittke 2005.

Summary of contributions

Reviewing common practices and contrasts between Mesopotamia and the Levant in the use of script, *Alan Millard* reminds us of the revolution the invention of the alphabet brought with it. While the cuneiform writing system had been out of reach for ordinary craftsmen and artisans, the twenty some signs of the alphabet was no longer the monopoly of scribes. The various types of illiterate marks used until then for identifying ownership, workshop or the order of assembly for artefacts made of several pieces, could now be replaced with letters. This use of the alphabet provides a case of intercultural contact. With the spread of Aramaic as lingua franca, and the wide adoption of its script in the first millennium BCE, alphabetic letters were, for example, used for granting the correct assembly of glazed bricks in Assyria. A major contrast between Mesopotamia and the Levant can be observed in the use of script on seals: while only few Neo-Assyrian seals of high-ranking officials are inscribed, almost every single seal from the kingdom of Judah names its owner, implying, according to the author, other motivations for personal identification in that region.

The following two contributions discuss problems posed by the classification of Levantine ivory carving. The majority of these luxury objects was found far from where they were manufactured: mostly in Assyrian palaces, hence they were brought as diplomatic gifts, tribute, or war booty, and the area where they came from was multi-centred, with a fluid political situation. *Georgina Herrmann*, who has worked for decades on the publications of the immense ivory finds from Nimrud, observes that workshops or production centres are difficult to determine because the variation is not dramatic, and the repertory of images limited. She singles out unique technical features and the use of specific tools as especially useful for forming groups. Proportion of figures, motif, double frame versus single frame, and fitter's marks can serve as criteria too, but were not unique to one group. In rare cases, findspot and distribution can help. If different types of objects were made at different centers, then the class of object may contribute to defining groups. When assessing acceptable degrees of workshop variation, the case of Assyrian ivories and palace reliefs serves to illustrate that it was high in state-controlled workshops of an empire, and must have been much higher in the less established states of the multi-centered West. The author concludes with the assertion that the naming of style groups must remain provisional until all material from Nimrud is published.

Irene J. Winter pleads for rigorous and consciously applied criteria in forming groups, and seeks to set up guidelines for establishing boundaries. Any assessment of cultural contact and its influence on artistic production requires the determination of internal development and external receptivity, which is based on the recognition of spatial and temporal boundaries

between different groups. Because most Levantine ivory carvings were found far from their presumed place of manufacture, the only evidence for boundaries are the same markers that serve for forming stylistic groups, which makes us prone to circularity of argument. Winter argues that style rather than iconography should serve as the principle criterion for forming groups, since iconographic details may carry meaning, in which case they can no longer serve as unconscious indicators in Morelli's sense. Moreover, she advocates multiple variables, which then need to be ranked, since we use stylistic classification for solving such complex problems as cultural conceptualisation and production, rather than for mere attribution, like in Greek vase painting or European art. When it comes to localizing style groups, the author wonders whether the sculpture of a particular place can serve as criterion, or whether it was not the other way round, i.e. that these portable luxury goods served as models for monumental sculpture. Taking into account the many problems involved, and aware of the fact that boundaries are never going to be clear-cut, Winter presents a list of discriminators that may serve as a starting point for future analysis. Characteristics for each of five basic units for analysis – hand, workshop, locale, region, period – are articulated, proceeding from the more specific to the more general. Her main concern is to seek some kind of diagnostic hierarchy of criteria attached to measurable properties, that is then cross-checked against criteria other than style, such as motif, material/technology, and distribution.

Moving to another class of objects, *Stefania Mazzoni* explores the sources of inspiration and production of cosmetic containers carved in stone, namely pyxides and bowls that either represent a hand on their base or a lion's forepart on their handle, or both. New finds from her excavations at Tell Afis, for which a catalogue is provided, stimulated her to reappraise these luxury objects. The extant pyxides number thirty-four, and the bowls over one hundred. Based on a comparison of their imagery and style to monumental stone sculpture, they are attributed to North Syrian workshops of monumental sculpture, and dated to the tenth to eighth centuries BCE. While the pyxides cluster in the tenth and ninth centuries, and may all have come from one and the same workshop, the bowls cluster in the ninth and eighth centuries, and show more stylistic variety. The cosmetic containers are then compared to others made of ivory. The most striking dissimilarities are encountered among the pyxides: in contrast to those made of stone, which reverberate imagery and style of monumental sculpture, the ivory pyxides exhibit individual traits. Mazzoni explains this divergence not only with the difference in crafts – the former being occasional products of sculptors of monumental reliefs, while the latter were produced in workshops specialized in ivory carving – but also in chronological terms, assuming a later date for the ivory objects. In conclusion, she reviews the history of Syro-Hittite art. Itinerant artisans who had left Hat-

tusha after its fall brought the Hittite traditions of stone carving and metal work to North Syria, where they served as inspiration for its minor art. With a new phase of urbanization in the tenth century BCE, the production of minor art increased. The crystallization of various city-states in the course of the ninth and eighth centuries BCE brought about a fragmentation of artistic language expressed in a variety of styles. The circulation of minor art, especially ivory carving, is seen as stimulant for the process of adoption and emulation that gave rise to a new international orientaling style.

With regard to ivory carving, 'North Syrian tradition' is a rather vague term covering the area of southern Anatolia and northern Syria over a period of 400 years. With the goal of refining this art landscape, *Dirk Wicke* scrutinizes the North Syrian sub-group called 'roundcheeked and ringletted' by Herrmann, and abbreviated R&R by the author. Addressing the problems in defining ivory workshops, he agrees with Winter that any classification must rely on stylistic analysis, and that not all characteristics of style have the same relevance for regional and chronological attribution. Rather than attempting to determine a hierarchy, however, he believes that grading similarities and weighing the relevance of different characteristics must remain subjective and with it any interpretation of a group. After describing the relevant ivory carvings of the R&R group, Wicke defines its stylistic characteristics and points out variance in quality and style, which he interprets in terms of different hands, suggesting the existence of three workshops in close proximity. Based on similarities with the monumental sculpture from Zincirli and Sakçagözü, he attributes the R&R group to the ancient state of Sam'al. The differences between the R&R group and the ivory carvings from room SW 7 of Fort Shalmaneser at Nimrud, which also exhibits strong connections with the sculpture from Sam'al, are interpreted in terms of chronology. Wicke proposes to date the latter in the first half of the eighth century BCE, based on their close resemblance with the hunting reliefs from Sakçagözü, and the former in the second half based on their affinities with the reliefs from Zincirli commissioned by Barrakib. By incorporating the ivories into the concept of a regional style already proposed for the sculpture from Sam'al by Genge, Wicke enriches its spectrum in terms of repertory and style. In lieu of a conclusion, an outlook is offered on further objects that can be attributed to the Northwest Syrian art landscape, especially bronze horse trappings from Zincirli, Tell Tainat, and Greek sanctuaries, and cauldron attachments from Gordion and Greek sanctuaries.

Most of the horse trappings carved in ivory, and some made of bronze that are the topic of *Eric Gubel's* contribution, are usually assigned to the Phoenician tradition. Gubel first discusses the origin of the different shapes of blinkers and frontlets, based on Orchard's typology. Only the dendri-form frontlet is considered a Levantine invention, while all other shapes

are traced to Egypt. It follows a detailed listing of the repertoire of motifs arranged by the following stylistic groups: Phoenician, Cypro-Phoenician, Intermediate and North Syrian. Individual motifs, many of which are Egyptian in origin, are traced to their origin, and followed into the Phoenician world with abundant reference to comparanda in other media. Finally, Gubel identifies Sidon as the most likely place of origin for several trappings carved in Egyptianizing style, as well as for objects influenced, to various degrees, by the latter.

The last contribution on ivory carving is concerned with the collection found in the area of the Iron Age palace at Samaria, capital of the Israelite kingdom. *Christoph Uehlinger* approaches this fragmentary and poorly published material as a Hebrew Bible scholar and historian of religion using images as sources for reconstructing the history of Israelite religion. Religion has always had its share in the scholarly interpretation of the Samaria ivories, which are generally considered Phoenician imports and markers of Phoenician cultural and religious 'influence' in Omride Israel. Questioning the basic premises upon which the *communis opinio* is founded, Uehlinger calls for an open-minded re-examination of the evidence in light of the current debate on style-group definition, and argues in favour of some locally based, Israelite ivory craftsmanship. Considering the wealth and status of Israel among the kingdoms of the Southern Levant, one should certainly not exclude *a priori* the possibility of such a hypothesis. The first task for future research will, however, be to assemble a complete catalogue of ivory carvings found at Samaria.

A recent interpretation of the famous 'garden scene' in the Assyrian palace at Nineveh, implies that the Assyrian king is represented on a Phoenician piece of furniture in his palace. *Ellen Rehm* finds such an assumption unacceptable and sets out to trace the Assyrian origin of the bed. A very detailed review of all furniture with figurative decoration represented in Assyrian sculpture and wall painting allows her to conclude that Assurbanipal indeed reclines on an Assyrian bed. Rather than the motif of the woman at the window known from ivory carvings, she reveals the figures on his bed as eunuchs carrying a cloth over their shoulder, a typical Assyrian motif. Other details of the design of this bed are typically Assyrian, too. Moreover, eunuchs, who belonged to the close entourage of the king, fit into the imagery carved on Assyrian furniture, which consists of deities, genies, or the king himself. Rehm also demonstrates that beds for reclining at a meal are not foreign to Assyria, but already occur on the bronze gates from Balawat. Her interpretation is further compounded by the fact that ivory furniture of foreign extraction found in Assyrian palaces was probably not used by the Assyrians, since only Assyrian-style ivory carvings were found in the throne room.

The first study of a motif is concerned with the winged disc, which spread from Egypt all over the Near East. *Tallay Ornan* explores the

changes that occurred in the process of its adaptation in Assyria, Babylonia, Syria, and Judah, in the first millennium BCE. These changes not only affected the formal design of the motif, but also its meaning. In contrast to Egypt, the winged disc was neither exclusively associated with the sun, nor with the king by extension, but with various major deities, especially the heads of pantheons. The various adaptations of this widespread motif exemplify the process of re-interpretation of a non-indigenous symbol in different cultural spheres. In Assyria, the winged disc was associated not only with the sun-god Šamaš, but also with Aššur, in which case an anthropomorphic representation of the head of the Assyrian pantheon in his warrior aspect was added to it. In Babylonia, where the sun had a symbol of its own by tradition, the winged disc was introduced under Assyrian influence and combined with the spade of Marduk, the moon crescent of Sin, or with a bush-like plant or a rosette, probably signifying divinity in general. In Syria, which had adopted the winged disc already in the second millennium, it was now combined with emblems or images of various other major deities, probably inspired by its use for heads of pantheons in Assyria and Babylonia. In Judah, finally, the close stylistic resemblance of the winged disc impressed on jars of the royal state administration with that from Sam'al, suggests that it was used as a divine symbol, too, and probably represented Yahweh by analogy with its use in western Asia. Ornan concludes that the choice of the winged disc as an emblem of major deities in the Levant from the ninth to the sixth century can be regarded as an emulation process, in which an older local symbol was revived by the impetus of Assyrian dominion. The traditionally high position of the winged disc in the composition may have inspired its use for major deities, while the use of one and the same icon for several major deities may have contributed to the rise of monotheism.

Serena Cecchini explores an Egyptianizing Levantine motif that is less varied than the winged disc, but almost as wide-spread, though in a different geographical orbit: the male figure carrying a ram-headed staff and a jug, who usually wears an Egyptianizing royal crown and kilt. He first appears on a thirteenth century stela from Ugarit, on which he is seen standing before an enthroned figure wearing a horned crown. Based on the resemblance of the staff with Egyptian instruments used in the 'opening of the mouth,' a ritual performed on the deceased in preparation for their life after death, this scene has been interpreted as an illustration of a funerary rite performed by the heir to the throne on the deceased and deified king of Ugarit. The image of the Egyptianizing figure with the ram-headed staff and jug lives on in the Levant for a millennium, and also migrates to the Phoenician-Punic West. In the first millennium BCE, it is depicted on ivory carvings, stone stelae, rock reliefs, seals, and coins. Cecchini describes the relevant objects and discusses the variation in details and scenic context of this motif. She concludes that the figure was still associated with the new

king in the Punic world, but could also be interpreted as a generic divine being on some of the later images.

Moving to Cyprus, *Fanni Faegersten* explores the source of inspiration for a group of male statues distinguished from other votive sculpture of this island by their Egyptianizing garb. The statues are made of limestone and date to the sixth century BCE. Their facial features and the modelling of their bodies clearly speak for an indigenous production. A detailed analysis of their kilt, pectoral, and headgear reveals that they were not drawn on contemporary Egyptian images, but imitate New Kingdom ones. Moreover, certain details of the kilt show local variation due to a misunderstanding of the prototype. Similarly Egyptianizing statuary, also dating to the sixth century, was found in the Phoenician cities of Amrit and Sidon. Some of these statues are made of Cypriote limestone and some of the latter are Cypriote in style, which raises the question of whether the statues themselves, the stone, or Cypriote sculptors, were imported. A comparison of Phoenician sandstone statues with Cypriote limestone statues, however, discloses some differences that exclude the Phoenician statuary as prototype for the Cypriote statuary. An adoption of the New Kingdom kilt and pectoral closer to the Egyptian originals than in the discussed statuary is encountered on Phoenician ivory carvings. The misinterpreted kilt, as well as some unusual details in the Cypriote statuary, can be traced to these or similar, nearly two-dimensional representations. Because the ivory carvings are separated in time by around two centuries from the statuary, Faegersten postulates woodcarving as an intermediary. Wooden luxury objects, apparently carved in similar techniques as ivory, are attested for the Phoenicians in written sources. The author proposes that the tradition of such woodcarving, now lost, had continued beyond the production of ivory objects and may have served as immediate prototype for the Egyptianizing sculpture from Cyprus.

The last two contributions are concerned with Crete's orientalizing phase. From the ninth century on, if not earlier, prestige goods such as ivory and metal objects and gold jewellery were imported in large number from the Levantine coast, Cyprus, and Egypt. After passing these finds in review, *Hartmut Matthäus* examines the indigenous production of metalwork, and vase painting inspired by them. The process of adapting oriental motifs to the Greek world can be observed, for example, in the lion hunt, where a direct line leads from the adoption of this oriental motif on Crete, to Heracles' conquest of the Nemean lion on the mainland. Another example is the conversion of the siege of a city to the siege of a sanctuary. Not only imagery, but also techniques are imitated, e.g., openwork relief for bronze stands. In vase painting, oriental as well as Minoan motifs appear in the ninth century. While they were adopted much later on the Greek mainland, Cretan vase painting began to orient itself on Attic vase painting from the eighth century on. Material culture thus provides evidence that Crete

underwent an orientalizing phase, bringing with it dramatic cultural change in artistic form, religious ideology, and way of life, more than a century ahead of the mainland. The author explains Crete's cultural prosperity in this period, and its lead over the mainland with the continuity of traditions going back to the Minoan age, and with its geographic location, that made it a point of intersection for the Phoenicians on their way to the West.

Gail L. Hoffman tackles the nature of the interaction between Crete and the Near East. Based on her previous research on Near Eastern imports and immigrants on Crete, she deconstructs established interpretations, and addresses important methodological issues. One problem lies in identifying the sources for Near Eastern imports, such as ivory carving and metalwork. As this symposium showed, the localization of production centres in the Near East is still open to debate. Another problem is the often made assumption that those who produced an object imported to Crete were directly in contact with Cretans. This need not be the case, since an object could very well have been brought to Crete through an intermediary. Hoffman further reveals that none of the cases made for Near Eastern immigrant presence on Crete are conclusive. An analysis of the argumentation for such cases as, for example, the Tekke jewellery hoard or the tripillar shrine and Phoenician amphorae at Kommos, leads to a discussion of the complex problem of identifying immigrant presence in the material record, which, in turn, leads to the question of how group identity is defined. When approaching the question of immigrant presence, the author proposes to focus on techniques of manufacture and location of production, as well as to query the means for the transfer of artistic skills and the potential mobility of craftsmen, rather than arguing on the bases of the presence of imports, new pottery types, unusual architecture, or foreign techniques and imagery.

In a second part, Hoffman turns to Greek imitations and adaptations of Near Eastern images, objects, and customs. With regard to images, she pleads for a consideration of the significance of what is represented, in addition to iconographical and iconological analyses. Exemplified by the bronze tympanon from the Idean Cave, and the motif of the lion slayer, Hoffman demonstrates how Near Eastern iconographic units are consciously chosen and newly combined or conflated because of their appropriateness for making a complex statement in a new context. Moving to the adaptation of objects, she proposes to study their use and distribution. Bronze bowls, for example, are found in graves and sanctuaries. Those found in graves may reflect membership of their owners in a specific status group, an elite of traders encompassing the eastern Mediterranean, perhaps the so-called guest friendship. In this case, social practices may have been borrowed along with the objects. A shift of function may occur in certain cases, in which objects found primarily in palaces in the Near East are found primarily in sanctuaries in Greece. In addition, the development of

cultural identity may have affected the reception of Near Eastern borrowings. The shift of certain objects from graves to sanctuaries, for example, may reflect the shift from aristocracy to city-state, while the adaptation of the lion slayer to the image of Heracles, and the introduction of nudity in statuary representing respectable citizens may reflect the development of a new Greek identity, whose self-consciousness was either linked to its embarking colonization or already to its trading contacts with the Phoenicians.

BIBLIOGRAPHY

- Aubet, M. E., 1993, *The Phoenicians and the West. Politics, Colonies and Trade*, Cambridge & New York.
- Avigad, N. & Sass, B., 1997, *Corpus of West Semitic Stamp Seals*, Jerusalem.
- Barnes, S. J. & Mellon, W. S., eds., 1979, *Cultural Differentiation and Cultural Identity in the Visual Arts* (SHA 27), London.
- Baurain, C., 1997, *Les Grecs et la Méditerranée orientale. Des "siècles obscurs" à la fin de l'époque archaïque*, Paris.
- Bol, R. & Kreikenborn, D., eds., 2005, *Sepulkral- und Votivdenkmäler östlicher Mittelmeergebiete (7. Jh. v. Chr. – 1. Jh. n. Chr.). Kulturbegegnungen im Spannungsfeld von Akzeptanz und Resistenz*, Möhnesee.
- Braun-Holzinger, E. A. & Matthäus, H., eds., 2002, *Die nahöstlichen Kulturen und Griechenland an der Wende vom 2. zum 1. Jahrtausend v. Chr. Kontinuität und Wandel von Strukturen und Mechanismen kultureller Interaktion*, Möhnesee.
- Clark, J., ed., 2005, *Archaeological Perspectives on the Transmission and Transformation of Culture in the Eastern Mediterranean* (Levant Supplementary Series 2), London.
- Cobet, J., 1996, Europa und Asien – Griechen und Barbaren – Osten und Westen. Zur Begründung Europas aus der Antike, *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* 47, 405-419.
- Frevel, C., ed., 2005, *Medien im antiken Palästina. Materielle Kommunikation und Medialität als Thema der Palästinaarchäologie* (Forschungen zum Alten Testament II/10), Tübingen.
- Görg, M. & Hölbl, G., eds., 2000, *Ägypten und der östliche Mittelmeerraum im 1. Jahrtausend v. Chr. (ÄAT 44)*, Wiesbaden.
- Grosby, S., 2002, *Biblical Ideas of Nationality, Ancient and Modern*, Winona Lake, IN.
- Hall, J. M., 2004, Culture, Cultures and Acculturation, in: R. Rollinger & C. Ulf, eds., *Griechische Archaik. Interne Entwicklungen – Externe Impulse*, Berlin, 35-50.
- Herrmann, G., 1992, *The Small Collections from Fort Shalmaneser* (Ivories from Nimrud V), London.
- 2000, Ivory carving of first millennium workshops, traditions and diffusion, in: Uehlinger, ed., 2000, 267-282.
- Hölbl, G., 1979, *Beziehungen der ägyptischen Kultur zu Altitalien* (EPRO 62), 2 Bde., Leiden.
- 1986, *Ägyptisches Kulturgut im phönikischen und punischen Sardinien* (EPRO 102), 2 Bde., Leiden.
- 1989, *Ägyptisches Kulturgut auf den Inseln Malta und Gozo in phönikischer und punischer Zeit. Die Objekte im Archäologischen Museum von Valletta* (Studien zum ägyptischen Kulturgut im Mittelmeerraum, 1; SBAW.PH 538).
- Hoffmann, G., 1997, *Imports and Immigrants. Near Eastern Contacts with Iron Age Crete*, Rome.
- Keel, O., 1992, *Das Recht der Bilder, gesehen zu werden. Drei Fallstudien zur Methode der Interpretation altorientalischer Bilder* (OBO 122), Fribourg & Göttingen.

- Keel, O. & Uehlinger, C., 1992, ⁵2001, *Göttinnen, Götter und Gottessymbole. Neue Erkenntnisse zur Religionsgeschichte Kanaans und Israels aufgrund bislang unerschlossener ikonographischer Quellen* (Quaestiones disputatae 134), Freiburg i. Br. et al.; engl. transl. 1998, *Gods, Goddesses, and Images of God in Ancient Israel*, Minneapolis, MN & Edinburgh.
- Kopcke, G. & Tokumaru, I., eds., 1992, *Greece between East and West, 10th–8th centuries BC*, Mainz.
- Lagarce, E., 1983, Le rôle d'Ugarit dans l'élaboration du répertoire iconographique syro-phénicien du premier millénaire avant J.-C., *Atti del I Congresso internazionale di Studi Fenici e Punici* (CSF 16/2), Roma, 547-561.
- Liverani, M., 1992, Nationality and Political Identity, *Anchor Bible Dictionary*, vol. IV, 1031-1037.
- Niemeyer, H. G. & Rolle, R., eds., 1996, *Akten des Internationalen Kolloquiums "Interactions in the Iron Age: Phoenicians, Greeks and the Indigenous Peoples of the Western Mediterranean" in Amsterdam, 26.-27. März 1992* (Hamburger Beiträge zur Archäologie 19-20), Mainz.
- Novák, M.; Prayon, F. & Wittke, A.-M., eds., 2005, *Die Außenwirkung des spätethnischen Kulturraumes. Gütertausch – Kulturkontakt – Kulturtransfer* (AOAT 323), Münster.
- Rolle, R. & Schmidt, K., 1998, *Archäologische Studien in Kontaktzonen der antiken Welt* (VJGWH 87), Göttingen.
- Sass, B. & Uehlinger, C., eds., 1993, *Studies in the Iconography of Northwest Semitic Inscribed Seals* (OBO 125), Fribourg & Göttingen.
- Schuol, M., Hartmann, U. & Luther, A., eds., 2002, *Grenzüberschreitungen. Formen des Kontakts zwischen Orient und Okzident im Altertum* (Oriens et Occidens 3), Stuttgart.
- Shennan, S., ed., 1989, *Archaeological Approaches to Cultural Identity* (One World Archaeology 10), London.
- Sparks, K. L., 1998, *Ethnicity and Identity in Ancient Israel. Prolegomena to the Study of Ethnic Sentiments and Their Expression in the Hebrew Bible*, Winona Lake, IN.
- Stampolidis, N. C. & Karageorghis, V., eds., 2003, "Ploes... Sea Routes..." *Interconnections in the Mediterranean, 16th-6th c. BC*, Athens.
- Uehlinger, C., 1998, Westsemitisch beschriftete Stempelsiegel: ein Corpus und neue Fragen (review of Avigad & Sass 1997), *Biblica* 79, 103-119.
- ed., 2000, *Images as media. Sources for the cultural history of the Ancient Near East and the Eastern Mediterranean (1st millennium BCE)* (OBO 175), Fribourg & Göttingen.
- Winter, I. J., 1998, Review of Herrmann 1992, *JNES* 57, 150-153.

Makers' marks, owners' names and individual identity

Alan Millard

Artists and authors today usually sign their works, as have the contributors to this volume, with satisfaction, often with pride. That has been usual in both fields for the past five hundred years; authors have been doing it far longer. Yet before the Renaissance most works of art in Europe were anonymous and that was generally true in Classical times. A few sculptors signed their works, or were known to have carved them, as with Pheidias' statue of Athene, and Greek engravers occasionally put their names on the dies they cut for coins.¹ In the ancient Near East – and Egypt – almost complete anonymity reigns, except for certain literary compositions, chiefly in the category of 'wisdom' whose authors and or scribes name themselves openly or covertly.² As is commonly acknowledged, 'art' in its modern, western understanding was an unknown concept; kings or princes adorned their palaces or paraded their wealth, or glorified their gods with the best works they could obtain, executed by master craftsmen at their behest or selected for those purposes. Rich citizens, too, might demand what they held to be the most fashionable, or most luxurious, or most ostentatious objects. The diatribe of the prophet Amos against the wealthy of Samaria (Amos 6:1-7) reminds us of that, well illustrated by the ivories found there. However, 'works of art' could not be created on demand or by every artisan, for innate skill or sense of design and training were essential for the production of a 'Mona Lisa of Nimrud' or the royal signet of an Assyrian king. Therefore craftsmen were designing and cutting ivory or wooden pieces, or engraving gems, or making jewellery, or working precious metal, daily, monthly, yearly to reach the level of quality the best pieces display. While much that survives may have been ordered for palace suites, as we might suppose was the ivory plaque in Assyrian style portraying an Assyrian king, found by the 'Banquet Stele' of Ashurnasirpal at

¹ For examples see the gems signed by Dexamenos, Boardman 1970: 194-199, pls. 466-469, and the coins of Syracuse signed by Euainetos and Kimon, Jenkins 1972: 160-161, no. 394, 168-169, no. 418.

² See Kitchen 1998; Millard 2005.

Nimrud,³ a far greater quantity will have been produced through practising and experimentation, perhaps in more common materials, and so be more widely available for wealthy citizens. Craftsmen need not have made every piece for a specific client.

Although their works were unsigned, the craftsmen might put marks on their products. Most numerous are the pot marks which can be found from early times across the region. Many are simple, often crosses of various sorts, like those from Iron Age Jerusalem, others are more complicated, as examples from Middle Bronze Age Gezer demonstrate.⁴ Here are signs, which evidently had more particular meanings than simple crosses, possibly indicating the output of specific workmen or workshops, or distinct destinations or purposes for the pots. Attempts have been made to see these marks as writing, as characters of 'the earliest alphabet', but they are not script, they are occasional marks. The problem with these marks is that each artisan or workshop might develop a particular scheme, which might not be intelligible in another place. Worse, one might use a sign for 'top', which another might use for 'bottom'! It is highly likely that woodcarvers had similar series of marks, but their products are lost. Ivory work does survive, showing what was done.

Imagine the ivory carver's workshop. How did it operate? Suppose an order arrived for, say, a pair of chairs to be decorated with matching carvings. The craftsman would rough out two pairs of each design then carve the ivory. As he polished the pieces and laid them side-by-side on his bench, he would think about the cabinetmakers who had to fit them on to the wooden frames. How could they be sure to put each piece in the right place, so that all faced the same way? He would mark them appropriately. How far removed the ivory carvers were from the cabinetmakers we cannot know.

Writing allowed the possibility of putting a name or other words on objects. For individuals in Babylonia that seems to have started in the Early Dynastic II period, with personal names on cylinder seals and votive gifts.⁵ Cuneiform script could be written on the clay of unbaked pots, but does not appear to have been used often to mark ownership, only for notices of capacity or content.⁶ For ordinary craftsmen the cuneiform writing system was out of reach, the monopoly of the scribes. The marks put on pots and other artefacts in early Mesopotamia deserve cataloguing and discussing.

In the Late Bronze Age the alphabet became established in Canaan and craftsmen soon realized its value. With its limited number of simple signs, this system was easier to apply and easier to remember than the existing

³ Mallowan & Davies 1970: no. 1; Mallowan 1966: 58, 62.

⁴ Seger 1983; Shoham 2000b.

⁵ For seals see Wiseman 1962: pl. 14 d,f; for votive vases see Edzard 1959.

⁶ Capacity of a jar at Nimrud, see Wiseman & Kinnier Wilson 1951: 115, ND 485; jars inscribed for their contents, actually, tablets, see Grayson 1976: 41-42.

scripts and so rapidly became a very widely accepted convention. Instead of inventing their own signs, craftsmen could use these simple standard ones. So at Megiddo three fine ivory plaques each have a single letter on the tenon. They are part of a hoard of almost three hundred ivories hidden in the twelfth century BCE⁷ At present they are isolated examples; none can be placed in the next two hundred years.

When the fashion for ivory adorned furniture spread again, in the ninth century, the carvers readily applied the alphabet to their work. Before considering examples, the contrast with cuneiform needs to be demonstrated. There are few cuneiform inscriptions on ivory. Beside the cover board of the ivory writing boards made for Sargon found in a well in Room AB of the North-West Palace at Nimrud, Fort Shalmaneser yielded a broken ivory strip with the name and titles of Shamshi-Adad V, therefore engraved towards the end of the ninth century.⁸ However, we do not see cuneiform signs engraved on the backs, edges, or tenons of ivory carvings, just as we rarely find graffiti in cuneiform. It was not that there was a ban on its use in such ways, simply that, having become three-dimensional, it was awkward to write quickly on a hard surface and, as mentioned, this relatively cumbersome method of writing was in the hands of the scribal class.

The alphabet offered ordinary craftsmen much scope. At the simplest level the letters could be used as guides for correct assembly on the principle that tenon A fits into slot A, tenon B into slot B, etc. The famous carving of the lioness felling a negro has an *aleph* on its upper edge.⁹ More elaborate are groups, which have a letter, followed by vertical strokes, which should be numerical marks; the appropriate number of strokes indicates 1 to 9 in Aramaic and Phoenician, a horizontal stroke ten. Other marks might be added, like the horn on several tenons of ivories found at Nimrud as well as one at Arslan Tash.¹⁰ Craftsmen who could not read or write in a literate way could apply all these marks. However, some of the carvers or fitters knew a little more, at least, writing one or two words on the backs of the ivories, some indicating position, e.g. 'side', 'below'.¹¹

The same practice is attested in another area: glazed bricks. Bricks in a panel at Nimrud which bore on their edges painted cuneiform signs spelling the name and titles of Shalmaneser III were actually put in place by bricklayers according to the order of Aramaic letters painted on their upper

⁷ Loud 1939; R. Hachmann has suggested that the ivories may have been part of a tomb deposit, see Hachmann 1996: 225-227.

⁸ Wiseman 1955; Howard 1955; Mallowan 1966: 152-162; Shamshi-Adad text: see Oates 1962: 3; Mallowan 1966: 594.

⁹ Barnett 1957: 161-162; Mallowan 1966: 139-144.

¹⁰ Millard 1962.

¹¹ Marks and words on ivories published up to 1973 were collected by Röllig 1974 with improved readings by Lemaire 1976.

faces.¹² If these marks belong to the original erection of the panel, they demonstrate the presence of workmen who knew the order of the Aramaic alphabet in Assyria in the mid-ninth century BCE.

The use of alphabetic letters in this way provides a clear case of inter-cultural contact. At present Phoenician forms cannot be distinguished from Aramaic with certainty on the ivories. While the ivories may have been carved in the Levant and imported to Assyria by trade, as tribute, or as booty, the glazed bricks were certainly not; they are purely Assyrian. The alphabetic letters were readily accepted as helpful marks across the Fertile Crescent.¹³ The existence of some ivories at Nimrud with clear signs of previous use, including inscriptions,¹⁴ shows economy in the use of ivory, but where the re-carving was done is unknown.

Owners' names

Whereas the letters and words on ivories were mostly utilitarian, in a very few cases they give a name which apparently served some purpose of identification, namely the place names Hamath and Lu'ash and the personal name Elisha. Only the first, a label, was engraved in such a way as to be visible when it was in position, the others are on the backs. However, they are similar to names of owners engraved on a variety of objects. There are dedications, like those in the name of Hazael on the fronts of ivory strips and of bronze horse-blinkers, which are special cases, and ownership notices like that of Shamshi-Adad V from Fort Shalmaneser. There are many more objects, which bear only their owners' names. We shall note particularly mace-heads and seals. Victor Place recorded fifty-four mace-heads from one room at Khorsabad and there are others from that site and from Nimrud, from other sites in the Near East and from the Aegean.¹⁵ A few of them are inscribed in cuneiform with the names of royal officials; others carry names in Aramaic, including examples found in Khorsabad and Nimrud. The appearance of mace-heads and other Assyrian bronze objects in the Levant and the Aegean may be attributed to ancient looting and secondary donation or deposit. Mace-heads inscribed in cuneiform are, like other weapons, known from the third millennium BCE onwards. Another type of inscribed weapon, which deserves attention, is the bronze arrowhead. Among unprovenanced pieces from 'Luristan' are over a dozen with the names of Babylonian kings of the tenth century. With them are daggers,

¹² Curtis, Collon & Green 1989; see A. R. Millard, *The Graffiti on the Glazed Bricks from Nimrud*, *ibid.*, 35-36.

¹³ Note the occurrence of a variety of signs, some possibly alphabetic, on Achaemenid glazed bricks found by Loftus at Susa, see Curtis 1993, especially 8-10.

¹⁴ E.g. two ivory plaques, Mallowan 1966: 597, ND 12031, 12049.

¹⁵ For a summary survey of these objects and their distribution, see Curtis 1982: 88-90.

axes and vessels with names or longer texts.¹⁶ Since the latter include indubitable votive dedications, one may suppose that all of these objects were looted from one or more shrines in the frontier area of Babylonia and Elam, where they had been placed with prayers before battle or as thank-offerings afterwards. A comparable source seems most likely for the surprising number of bronze arrowheads from the Levant – now over fifty – bearing personal names engraved in alphabetic script.¹⁷ All except one were purchased from antiquity dealers, so their provenance is unknown and the exception was unearthed in a burial, so was perhaps not in its primary destination. These arrowheads, and to date only arrowheads so inscribed are known from the Levant, are assigned to the twelfth to tenth centuries BCE, chiefly on epigraphic grounds. Is the occurrence of these inscribed weapons in 'Luristan' and the Levant at approximately the same time a coincidence, or was there a cultural connection, which currently eludes us? The names on both mace-heads and on other weapons from Mesopotamia seem to be either royal names or the names of state officials. Two of the mace-heads from Khorsabad bear the same Assyrian name, Ashur-shar-usur, engraved in Aramaic. Two of the Levantine arrowheads bear the name and title 'Zakar-baal, king of Amurru' and five said to have been found near Bethlehem, bear the name 'Abd-lab'at. These should not be understood as owners' names in the sense of personal possession, but rather in the sense of officers responsible for men using this equipment.

Seals

Writing names on objects leads naturally to the practice of writing names on seals, which were then impressed on lumps of clay to be fastened to all sorts of packages and documents. From the ninth century until the fall of Assyria, her kings and their officials used a distinctive stamp: the Assyrian Royal Seal.¹⁸ It is noteworthy that stamp seals were hardly used at all in Assyria in the ninth century, so far as the limited information tells. At that time, the Royal Seal was applied to containers and goods, not to bullae on papyrus documents. It should be noted that the matrices of the Royal Seal at that time were unusually large as stamp seals go, up to 36 mm in diameter. The Royal Seals known from that date are not inscribed; Adad-nirari III had a different stamp, inscribed with his name, but no other inscribed Royal Seals are extant prior to the reigns of Sennacherib and Esarhaddon, who had cylinders bearing their names. Ashurbanipal had the Royal Seal displaying his ownership inscription, 'Palace of Ashurbanipal...' engraved

¹⁶ Many were published by Dossin 1962.

¹⁷ The most recent list is given by Deutsch & Heltzer 1999, to which should be added one arrowhead found in the plain of 'Akkar and published by Bordreuil & Briquel-Chatonnet 1999.

¹⁸ Herbordt 1992.

on matrices of both the large diameter and the smaller 17-20 mm diameter, which was more normal for stamps. These seals were not necessarily the kings' own signets, but marks of royal ownership or authority used by their officials on their behalf, as asserted long ago and as Irene Winter elaborated in the 1997 workshop.¹⁹ It may be observed that, rather than showing the 'not-yet-decisive moment' of the combat, the design can be interpreted as showing the king overcoming the lion, for he is stabbing him in the heart. Even if the lion was at the point of death, it is unlikely that this scene was ever enacted in real life, for it would have put the king at risk of severe injury from the lion's right paw with its claws extended. Stamp seals became more popular in Assyria in the seventh century, although we must be aware that few tablets bearing seal impressions survive from before about 725 BCE. The growth in number is surely due to the spread of Aramaic and the wide adoption of the Aramaic script written on flexible leather or papyrus, which would not support the full impressions of cylinder seals. Suzanne Herbordt's collection of Neo-Assyrian seal impressions reveals that only a minute proportion of the seals was inscribed and that is apparent, too, from Kazuko Watanabe's collection of inscribed Neo-Assyrian seal-stones.²⁰ Wherever their owners' status can be ascertained, the inscribed examples belonged to high-ranking officials. This contrasts sharply with the contemporary situation in the small kingdom of Judah. Despite the lack of sealed documents from the Hebrew kingdom, there are large numbers of bullae as well as of seal stones; the total is now well over six hundred.²¹ The hoards of bullae from Jerusalem, Lachish and an unknown source comprise almost wholly imprints from inscribed seals, most of them seals that bore nothing but their owners' names which would have to be read if the seals were to be identified.²²

In both east and west, therefore, people were sealing documents. In Assyria the seals might have finely cut unique designs, or they might be so simple that they were hardly more than a few strokes of the lapidary's wheel, and the same was true in the Levant. This raises the question of their purpose; could anyone really differentiate the impressions of these very simple seals from each other, especially if they were weakly stamped in the clay? Was there any intention that they should be distinguished? Imprints of fingernails or shells on other tablets suggest that it was simply the presence of an appropriate mark that was commonly required. Even when inscribed seals were applied, the inscriptions were often so poorly impressed as to be illegible. Owning a cylinder seal inscribed in cuneiform with your name was probably as much a mark of status as a need for an identifiable personal mark. Yet we should not forget the Neo-Assyrian letter in which

¹⁹ Winter 2000: 59.

²⁰ Watanabe 1993; 1995.

²¹ Avigad & Sass, 1997; Deutsch & Lemaire 2000.

²² Shoham 2000a; Aharoni 1975: 19-22; Avigad 1976.

the writer eagerly anticipates seeing the king's seal. In Judah, on the other hand, the quantity of inscribed seals is surely far too great to have belonged solely to the officialdom of so small a state active over only a century and a half, unless the terms of office were very limited. There have to have been other needs for personal identification in that region than in Assyria, needs for individuals to be able to make their own marks. Moreover, the bullae are almost always legible, implying that they might be read.

The previous paragraphs have noted some common practices and some contrasts in aspects of the uses of writing in Mesopotamia and the Levant. An example of common motifs will underline how little is understood about cultural contacts across the region. At Busayra in southern Jordan two potsherds were unearthed during excavations in the citadel by the late Crystal Bennett. The pottery is local, fine 'Edomite' or 'Busayra painted ware'. Each shard comes from a different vessel. On one is stamped a grazing stag in a rectangular frame, about 27 mm. wide. On the other appears the same stag next to another imprint showing a cow suckling her calf.²³ The cow and calf motif is very ancient and widespread and was fully explored by Othmar Keel who observed a close similarity to the drawing on a pithos from Kuntilet-'Ajrud in the Negev.²⁴ The Busayra cow and calf is identical in every respect to one of the Arslan Tash ivories and the stag very similar.²⁵ It is the correlation of these stamps with the ivories, which deserves emphasis here. Among other finds at Busayra are pieces of bronze furniture fittings, a few small fragments of ivory and bone decoration, some thirty or more shell discs, 12-29 mm in diameter, and one of rock crystal. These all point to the existence of decorated furniture at the site, like the furniture found in Assyrian palaces, although no fine ivory work came to light. Had there been ivory adorned chairs or couches in the palace, the potter might have copied his stamps from them. The idea of stamping elaborate figures on pottery is known from other sites in Jordan, Tell Nimrin, Tell er-Rameh, Iktanu and from En-Gedi across the Dead Sea. While there are common features among those, none share the designs of the Busayra pieces. The only other case of pottery stamped with designs that are clearly copied from ivories is a jar from Nimrud carrying an appliqué panel of clay stamped with a four-winged genie. That imprint is larger than the Busayra ones, 53 by 49 mm and the stamp itself may have been an impression from an ivory carving, a process that seems unlikely to have produced the stamps for the much smaller Busayra pots. In publishing the Nimrud shards, John Curtis and Georgina Herrmann observed, 'the decora-

²³ Initial publication: Bennett 1975: fig. 8: 9, 10. My observations draw upon the detailed study by L. Sedman in Bienkowski 2002: 353-356.

²⁴ Keel 1980.

²⁵ Thureau-Dangin et al. 1931: pl. XXXIX, no. 71 (compare the piece in the Bibel+Orient Museum in Freiburg, Vfig 1998.11).

tion of an Assyrian pottery vessel with stamped plaques in Levantine style appears to be unique' and 'that there were cheap ceramic versions of motifs from the artistic "pattern book"', referring to other stamps and moulds for pottery from the Phoenician world.²⁶ The Busayra fragments show the range of such motifs extending far to the south, also.

²⁶ See Herrmann & Curtis 1998: 128.

BIBLIOGRAPHY

- Aharoni, Y., 1975, *Investigations at Lachish: The Sanctuary and the Residency*, Tel Aviv.
- Avigad, N., 1976, *Bullae and Seals from a Post-Exilic Judean Archive* (Qedem 4), Jerusalem.
- Avigad, N. & Sass, B., 1997, *Corpus of West Semitic Stamp Seals*, Jerusalem.
- Barnett, R. D., 1957, 1975, *A Catalogue of the Nimrud Ivories. With other examples of Ancient Near Eastern Ivories in the British Museum*, London.
- Bennett, C. M., 1975, Excavations at Buseirah, Southern Jordan, 1973, Third Preliminary Report, *Levant* 7, 1-19.
- Bienkowski, P., 2002, *Busayra. Excavations by Crystal-M. Bennett 1971-1980* (British Academy Monographs in Archaeology 13), Oxford.
- Boardman, J., 1970, *Greek Gems and Finger Rings*, London.
- Bordreuil, P. & Briquel-Chatonnet, F., 1999, Une nouvelle flèche avec inscription proto-phénicienne, *Semitica* 49, 194-195.
- Curtis, J. E., 1982, Some Inscribed Objects from Sherif Khan in the British Museum, *Iraq* 44, 87-94.
- 1993, William Kennett Loftus and his Excavations at Susa, *IrAnt* 28, 2-55.
- Curtis, J., Collon, D. & Green, A., 1989, British Museum excavations at Nimrud and Balawat in 1989, *Iraq* 55, 1-37.
- Deutsch, R. & Heltzer, M., 1999, *West Semitic Epigraphic News of the 1st Millennium BCE*, Tel Aviv & Jaffa.
- Deutsch, R. & Lemaire, A., 2000, *Biblical Period Personal Seals in the Shlomo Moussaieff Collection*, Tel Aviv.
- Dossin, G., 1962, Bronzes inscrits du Luristan de la Collection Foroughi, *IrAnt* 2, 149-164.
- Edzard, D. O., 1959, Enmebaragesi von Kis, *ZA* 53, NS 19, 9-26.
- Grayson, A. K., 1976, *Assyrian Royal Inscriptions* 2, Wiesbaden.
- Hachmann, R., 1996, Das Königsgrab von Kāmid el-Lōz und die Königsgräber der mittleren und späten Bronze- und frühen Eisenzeit im Küstengebiet östlich des Mittelmeeres und in Mesopotamien, in: id., ed., *Kāmid el-Lōz 16, 'Schatzhaus'-Studien* (SBA 59), Bonn, 203-288.
- Herbordt, S., 1992, *Neuassyrische Glyptik des 8.-7 Jh. v. Chr. unter besonderer Berücksichtigung der Siegelungen auf Tafeln und Tonverschlüssen* (SAAS 1), Helsinki.
- Herrmann, G. & Curtis, J. E., 1998, Reflections on the Four-Winged Genie: A Pottery Jar and an Ivory Panel from Nimrud, *IrAnt* 33, 107-134.
- Howard, M., 1955, Technical Description of the Ivory Writing Boards from Nimrud, *Iraq* 17, 14-20.
- Jenkins, G. K., 1972, *Ancient Greek Coins*, London.
- Keel, O., 1980, *Das Böcklein in der Milch seiner Mutter und Verwandtes im Lichte eines altorientalischen Bildmotivs* (OBO 33), Freiburg (Schweiz) & Göttingen.
- Kitchen, K. A., 1998, Biblical Instructional Wisdom: the Decisive Voice of the Ancient Near East, in: M. Lubetski, C. Gottlieb & S. Keller, eds., *Boundaries of the Ancient Near Eastern World. A Tribute to Cyrus H. Gordon* (JSOT.S 273), Sheffield, 346-363.

- Lemaire, A., 1976, Note sur quelques inscriptions sur ivoire provenant de Nimrud, *Semítica* 26, 65-69.
- Loud, G., 1939, *The Megiddo Ivories* (OIP 52), Chicago.
- Mallowan, M. E. L., 1966, *Nimrud and Its Remains*, London.
- Mallowan, M. E. L. & Davies, L. G., 1970, *Ivories in Assyrian Style* (Ivories from Nimrud II), London.
- Millard, A. R., 1962, Alphabetic inscriptions on ivories from Nimrud, *Iraq* 24, 41-51.
- 2005, Authors, Books and Readers, in: J. W. Rogerson & J. M. Lieu, ed., *The Oxford Handbook of Biblical Studies*, Oxford.
- Oates, D., 1962, The Excavations at Nimrud (Kalhu), 1961, *Iraq* 24, 1-25.
- Röllig, W., 1974, Alte und neue Elfenbeininschriften, *NESE* 2, 37-64.
- Seger, J. D., 1983, The Gezer Jar Signs, in: C. Meyers, ed., *The Word of the Lord Shall Go Forth. Essays in Honor of David Noel Freedman in Celebration of His Sixtieth Birthday*, Philadelphia, 477-495.
- Shoham, Y., 2000a, Hebrew Bullae, in: D. T. Ariel, ed., *Excavations in the City of David 1978-1985, Directed by Y. Shiloh, 6: Inscriptions* (Qedem 41), Jerusalem, 29-57.
- 2000b, Incised Handles, in: D. T. Ariel, ed., *Excavations in the City of David 1978-1985, Directed by Y. Shiloh, 6: Inscriptions* (Qedem 41), Jerusalem, 109-136.
- Thureau-Dangin, F. et al., 1931, *Arslan Tash* (BAH 16), Paris.
- Watanabe, K., 1993, Neuassyrische Siegellegenden, *Orient* 29, 108-138.
- 1995, Weitere neuassyrische Siegellegenden, *AcSum* 17, 291-297.
- Winter, I., 2000, *Le palais imaginaire: scale and meaning in the iconography on Neo-Assyrian cylinder seals*, in: C. Uehlinger, ed., *Images as media. Sources for the cultural history of the Near East and the Eastern Mediterranean (1st millennium BCE)* (OBO 175), Fribourg & Göttingen, 51-87.
- Wiseman, D. J., 1955, Assyrian Writing Boards, *Iraq* 17, 3-13.
- 1962, *Catalogue of the Western Asiatic Seals in the British Museum, 1, Cylinder Seals: Uruk-Early Dynastic Periods*, London.
- Wiseman, D. J. & Kinnier Wilson, J. V., 1951, The Nimrud Tablets 1950, *Iraq* 13, 102-122.

Naming, defining, explaining: A view from Nimrud

Georgina Herrmann

The traditions

The first ivories were discovered at Nimrud in the mid-nineteenth century (Barnett 1957, 1975), with the majority being recovered in the second half of the twentieth century by the British School of Archaeology in Iraq (1949-63, Mallowan 1966) and the Iraqi State Organization for Antiquities and Heritage (1975, Safer & al-Iraqi 1987). Many of these have been catalogued and published, although significant numbers await primary recording. Despite this wealth of ivory material both from Nimrud and from sites in Mesopotamia and the Levant, such as Arslan Tash and Samaria, ivory studies are still at an early stage, both because of the sheer volume of the material and because of the relative inaccessibility of the ivories themselves, distributed as they are in numerous museums and even private collections. There are, however, areas of general agreement, for instance that there are four main 'regional traditions' of ivory carving recognizable within the Nimrud corpus, the Assyrian, the 'North Syrian', the 'Intermediate' and the 'Phoenician', and that each of these 'traditions' contains a number of style-groups (Herrmann 1992a).

The most easily recognizable is the Assyrian tradition, that belonging to the major power of the area from the ninth-seventh centuries (Herrmann 1997). Its art, developed from the Late Bronze Age, is easily recognizable across the media, in both major and minor works and is remarkably uniform. It served as a state art or *Machtkunst* and contained a deliberate propaganda message. Provincial versions in regional capitals, for instance at Til Barsib, are also readily recognizable. However, even within this authoritarian state, there is considerable variation in style, technique and detail.

The situation in the west is understandably more complex, since not only was the area multi-centred, but the political situation was extremely fluid. The early first millennium was the time when "a great number of Levantine territorial states and urban polities developed their own visual language with peculiar regional vocabularies, while functioning as essen-

tial intermediaries and transmitters of central iconography from one 'central' area to another" (Uehlinger 2000: Introduction, p. xviii). Two general terms for the art of the area have long been accepted, 'Phoenician', which includes ivories which are aesthetically pleasing and incorporate motifs derived from Egypt, and 'North Syrian', recognizable by its strongly individual and powerful style, which owes relatively little to the canons of Egyptian art. Neither term is satisfactory, one being loosely ethnic and the other generally geographic, but both are deeply embedded within the literature and cannot readily be changed, although they can be amended or sub-divided. For instance, within 'North Syrian', Wicke has recently recognized a 'North-West Syrian' regional tradition (Wicke, in this volume), which can be balanced by a 'North-East Syrian' tradition.

In recent decades some elements uniting ivories from both 'traditions' have been recognized and present similar problems from the point of view of terminology. A variety of terms has been employed to describe these, starting with 'South Syrian' (Winter 1981), and including 'local South Syrian' (Uehlinger 2000: Introduction, p. xxix), 'Intermediate' (Herrmann 1986: 6) and 'Syro-Phoenician'. Of these Syro-Phoenician probably best describes the characteristics of the group but has already been employed by Classicists to cover a different group of material. Despite its obvious imperfections, the term Intermediate gained acceptance at the ESF exploratory workshop held at Fribourg from February 12-15, 2001. Each of these three regional traditions contain some defined and recognized style-groups, as well as numerous ivories not yet assigned to a specific style-group but belonging to the tradition.

'Tradition' is a useful term, but one, which lacks defined boundaries. While it is easy to recognize 'typical' ivories of each tradition, there are numerous marginal ones. There is, for instance, no obvious difference between some 'Phoenician' ivories and others with a more 'Syrian' or Intermediate feel, or between a 'North Syrian' and an Intermediate ivory. This is not surprising in view of the fluid political situation of the time.

The style-groups

If agreement on the traditions is difficult, a coherent system of forming and naming the style-groups is even more problematic. The basic unit is a set of similar panels or plaques. Since most ivories were found scattered in the soil, they can only be reassembled into sets because of a similarity of size, shape, style, subject, techniques of fixing and methods of carving. Provenance also helps. For instance, the kneeling youths of *pl. I:1* were both found in Room SW 12 of Fort Shalmaneser. The panels are comparable in size, framing and fixing – their roughened backs suggest that they would have been glued in place – and, with similar kneeling figures wearing derived Egyptianizing crowns on wigs and shawled garments, they probably

formed two panels of a set. However, there are many minor differences in the carving of the crowns, the wigs and the garments, which suggest that the panels were carved by different hands, as is often the case. This raises the interesting problem of the degree of conformity that we should expect in products from a workshop.

Other panels from Room SW 12 show different subjects but otherwise share style, technique and framing, as well as having deeply incised fitters' marks on their backs – the presence/absence of such marks is often a workshop indicator (*pl. I:2*). A number of examples of the rampant griffins, both to right and left (*pl. II:3*) have been recovered, but fewer of the kneeling youths (e.g. *pl. II:4*), and only one stylised tree on its own (*pl. II:5*). However, despite their different subjects, their many common attributes leave little doubt that they formed parts of the same set, or at the very least were made in the same workshop. Again, however, even in the few examples shown here, there is further evidence of craftsman variability. For instance, only half the tree on which the griffin is browsing is represented on ND 11099, while on ND 11038 the whole tree is shown.

These panels are typically 'Intermediate' in style, although they have not yet been assigned to a named style-group. Naming groups is problematic, because, although the styles are varied, the variations between the groups are not dramatic and the repertoire of subjects represented across the board is relatively limited – griffins, sphinxes, youths, trees, ladies at the window, bovids, etc. The least contentious method would be simply to use a number or letter, Group 1 or Group A, but these are difficult to visualize. A 'catchy' name, such as 'flame and frond', is easier to remember. However, the quest for distinctive criteria as workshop markers must be undertaken with caution. For instance, an unusual and relatively rare feature is a 'triple flower' growing above the wings of some sphinxes. In 1986 this was considered to be a possible 'workshop marker', and the panels were assembled as the 'triple flower' group (Herrmann 1986: 13-14). However, further study has shown that such flowers grow above the wings of some elegant openwork sphinxes recently attributed to the Ornate Group of the 'Phoenician' tradition (*pl. III:6*; Herrmann 1986: nos. 527-528; 2002: 137), as well as on some heavy sphinxes carved in high relief on thick panels found in both SW 12 and 37 (*pl. III:7*; and see Herrmann 1986: nos. 599-601). The latter form part of a typically Intermediate style-group with an example from Samaria (Crowfoot & Crowfoot 1938: pl. V, no. 3 = *pl. XXIV:3*).

This employment of a distinctive and unusual motif, the triple flower, on two very different style-groups is cautionary, and warns us yet again not to rely on a single 'marker' to form sets. The mechanism of the movement of the motif is also of interest: does it reflect a craftsman moving from one centre to another, or simply that the motif was seen and copied? Such

speculation must probably await the time when style-groups can be located, and the political and economic links between the states understood.

Fortunately, we do not have to rely only on similarity and technique to form sets, for a number of pieces were found more or less complete, and these illustrate the range of subjects which might decorate a single piece of furniture or object. These can then be matched to other pieces to expand the range of a style-group. The rows of chairbacks stacked in Room SW 7 are perhaps the most obvious examples. Subjects on just the first two chairbacks of the 'classic SW 7 group' within that room include men saluting trees (*the* subject of the series), winged discs, winged females, a bull hunt and stylised trees (ND 7904 and 7906, Mallowan & Herrmann 1974: nos. 1 and 2). Equally, the superb discoveries by the State Organization for Antiquities and Heritage in Well AJ of the North West Palace include a number of complete or nearly complete small objects, as well as sets of bridle harness, statuettes and furniture panels (Safer & al-Iraqi 1987).

The 'flame and frond' group, for instance, previously identified only on furniture elements, was greatly expanded by these discoveries (Herrmann 1989). Not only were there three pyxides (pl. V, 12), with goddesses on their flat backs, varied scenes around their oval sides and crouching calves on top (Safer & al-Iraqi 1987: nos. 9-11), but also a magnificent carved horn topped with a female head and a superb lion bowl (Safer & al-Iraqi 1987: nos. 6 and 7). This last was an exceptionally rich example of a familiar type of object, decorated not just with entwined lions but also with a pair of sphinxes flanking a stylised tree. The sphinxes' heads were carved in the round. The crowned female heads on the lion bowl (pl. III:8) and horn made it possible to identify a number of the caryatid fan handles from the Burnt Palace as products of the 'flame and frond' workshop (for example, Barnett 1957: pl. LXX-LXXI, S172-175, LXXIII, S212), which thus proves to be a versatile and prolific centre of production, employing a wide range of techniques, modelling, incision, openwork, silhouette, in the round, inlay and overlay.

Once again, within the 'flame and frond' group, four openwork panels found in Room NW15 (Mallowan 1966: figs. 420-423; Herrmann 1992b: nos. 454-457) illustrate the degree of variability permitted to the workshop's craftsmen. Indeed, had these panels not been found in a single room and had they not shared so many technical features, such as the form of the tenoned panel, their carving on front and back, the form of the plants, etc., it might have been difficult to accept that they all belonged to a single set, while it is their characteristic muscle stylisations that place them in the 'flame and frond' group. The superb stag must have been carved by a master craftsman, the gazelle by his apprentice.

Variability

The question of the degree of acceptable variability between pieces is an important one, as the next stage in ivory studies is to move beyond sets of similar panels into establishing the range of production of a centre, as has been possible for the 'flame and frond' group because of its strong stylistic and technical signature. In view of the variability in the quality of carving, it may be relevant to consider here the importance in antiquity of an exact match. It is possible that, in this machine age, too great a degree of uniformity is expected/demanded. What would probably have been of greater importance to the consumer was the actual design represented rather than the quality of carving, particularly as much of the detail would have been obscured by overlays. Furthermore, the ivories were not designed as 'works of art' to be examined in detail, but as decorative elements of essentially utilitarian, although prestige, objects, each panel of which was only part of a whole. How often, for instance, do people kneel to examine the carving of the individual panels of the Bishop's ivory throne at Ravenna (*pl. IV:9*). It is the throne and the subjects illustrated that are of importance.

Although an element of craftsman variability can be accepted, there remains a related problem in the definition of the *correct* stylistic and technical criteria to identify groups. With such a mass of material found at Nimrud – more than 2,000 pieces and fragments just in Room SW 37 – the volume and fractured state of many surviving pieces makes comparisons difficult. It is obviously extremely useful if it is possible to identify a characteristic unique to a style-group to aid assembly. For instance, a readily recognizable technical feature, which so far appears to be unique to a single style-group, is the use of 'pegging' as a form of colouring wigs or headcloths: these were decorated with rows of raised ivory pegs, originally covered with gold foil, which originally held blue glass cylinders, set on a blue frit bedding (*pl. IV:10*; Herrmann 1986: nos. 1049-1051, 1056-1059, 1086, 1089, 1091-1093; 2002). Once again, there is an element of variability, for the headcloths of similar pieces may be 'pegged' as on Herrmann 1986, no. 1062, or formed of long *cloisons*, e.g. Herrmann 1986, no. 1090. Nevertheless, the use of 'pegging' as a form of colouring wigs is probably the most significant diagnostic marker for ivories of the 'Ornate Group' and has made possible the addition of the other pieces, such as the 'Pharaoh statuettes'. Other useful but not unique criteria are that panels are well proportioned and that only a limited selection of subjects, derived from Egypt, are employed. Technical features often include the use of a double frame, rather than the usual single one, and the presence of fitter's marks on the backs and tenons of a number of examples. However, none of these factors is unique to the group, although they are additional criteria to use

when trying to assemble a style-group from the many examples scattered through the Fort and the palaces on the citadel.

Another technical factor, so far recognized on only two North Syrian groups, is the employment of a specific tool, the 'centred bit' to cut dowel holes. This leaves a characteristic, wide shallow hole with a deeper hole in the centre. This type of dowel hole can be found on the backs of the 'roundcheeked and ringletted' and the 'flame and frond' style-groups (*pl. V:11*). Inlays of the 'flame and frond' group are also unusual. They are relatively large and were held in place by small pegs, the holes of which can be seen in many of the *cloisons* (*pl. V:12*).

Presence/Absence

When building her 'South Syrian' school, partially based on the famous Damascus basalt relief of a sphinx and on the Arslan Tash ivories, Winter suggested that "not only are the curving wings and simplified patterns on bib and shoulder consistent variations from Phoenician examples, but also other details, like the pronounced genitalia on the Arslan Tash sphinxes, are not at all typical of known Phoenician works" (Winter 1981: 106). Gubel, following Winter, recently noted that "emphasis on the animal's sex and abdominal muscles as well as ... the flattened double crown' of the well-known ninth or eighth century BCE basalt orthostat from Damascus in the kingdom of Aram should not be considered a typical Phoenician work of art in spite of its pronounced Egyptianizing features as the style reflects that of the local 'South Syrian' ivory carving tradition" (Gubel 2000: 190).

The Damascus sculpture is certainly typically Intermediate in style – as is its geographical location in Aram – if indeed the bas-relief originated in Damascus. However, does 'emphasis on the animal's sex' form an adequate workshop or tradition marker any more than the 'triple flower' or is this too an illustration of craftsman variability? A set of seven blinkers from the prolific Well AJ shows sphinxes striding over or beside human figures (Safer & al-Iraqi 1987: 122-123): genitalia are marked on only two of the seven examples (*pl. VI:13*). The presence/absence of genitalia presumably, therefore, reflects the preference of the craftsman rather than forming a workshop or tradition marker.

Defining acceptable degrees of workshop variation

One way of attempting to define levels of workshop variability is to turn to Assyria, which, with its strongly defined state art, is likely to have employed more strictly applied artistic controls than in the changing world to the west. However, Layard was the first to observe at Nimrud that "the work of different artists may be plainly traced in the Assyrian edifices. Frequently where the outline is spirited and correct, and the ornament de-

signed with considerable taste, the execution is defective or coarse, evidently showing that, whilst a master drew the subject, the carving of the stone had been entrusted to an inferior workman. In many sculptures some parts are more highly finished than others, as if they had been retouched by an experienced sculptor ... It is rare to find an entire bas-relief equally well executed in all its parts" (Reade 1965: 127 from Layard 1849: 78).

Reade also noted variation in the magical figures carved in the North West Palace: There are obvious differences between figures on reliefs from Room L cut in rather inferior stone, which had "slim waists, long necks, and thin arms and legs", and those on slabs from Room S, whose figures have a "distinct style. They are thick-set, with emphatic limbs. Their hair is treated in great detail and given an abundance of curls; it hangs heavily down, breaking the line of the shoulder" (1965: 124-125, pl. XXIXa and c). And Paley commented that: "it is usual to find genies of the same room all having the same number of horns. This seems to be the result of an artist's decision and is not dictated by iconographic tradition. There is a tendency for the heavy-set genies to have helmets with three horns; the slimmer genies had two-horned helmets" (1976: 32).

At the recent British Museum conference on Nimrud (March 2002), Roaf presented a study of the famous scene behind the throne base in Room B of the North West Palace (Strommenger & Hirmer 1964: pl. 191), showing the king standing either side of a stylised tree, flanked by genies. Even in this, arguably the most high-status relief in the palace, he was able to point out numerous variations in the carving, indicating its cutting by a team of sculptors rather than a master sculptor.

Similar variation can be seen on Assyrian style ivories. First, there is the obvious technical difference of whether ivories were modelled or incised, a variation also echoed on designs carved on buckets on the genie reliefs of the North West Palace (Paley 1976: pl. 28a and b). However, there are also major differences in the actual quality of the incised work, again echoed on the reliefs. Compare the light incisions of details on Room G reliefs (Paley 1976: pl. 24a and b) and the much bolder lines of Room P (Paley 1976: pl. 24c). The designs on some incised ivories are easy to read, with deep and clear incisions, for instance those illustrated on Plates XIV and XV of *Ivories in Assyrian Style* (Mallowan & Davies 1970), while others are much more difficult, with faint incisions (Mallowan & Davies 1970: pls. V, XVIII and XXIX, nos. 8, 64 and 100).

Variation in technique is matched by variation in style and musculature, as can be seen, for instance, in the drawing and musculature of the Assyrian bull on ivory plaques (Mallowan & Davies 1970: nos. 116-117 with nos. 112-114, 124-126). If this degree of variation was permitted in the state workshops of Assyria, then we must expect an even greater degree of variation in less established states. Such variability, of course, makes our

task harder. As Winter recognized in 1981 "products of human activity do not always fall into neatly definable taxonomies" (106).

Provenance and distribution

There are a number of interesting aspects as to provenance. One is that, despite the ferocious sacking of Nimrud, doubtless followed by its 'working over' both during the repairs after the 614 sack and by the squatters sheltering in its ruins after 612, the actual findspot of the ivories can be a valuable aid in establishing sets and style-groups. Obviously some pieces were scattered and dropped, either during the looting process or the consequent repairs, of which the most obvious example is the fine Egyptian alabaster vase from ZT 25 in the North West Palace, a fragment of which was found in the Town Wall Houses (Oates & Oates 2001: 41, fig. 20). Equally, two parts of the same blinker were found in Wells NN by the British School of Archaeology in Iraq and in Well AJ by the Iraqis (Safer & al-Iraqi: 137, no. 70, IM 79575 and IM 56639/ND 2243).

The importance of findspot was already recognized by Mallowan & Davies (1970: p. I), who nevertheless catalogued the ivories by subject rather than location. Rearrange them according to provenance, and sets come together as if by magic. For instance, a number of fragmentary incised ivories with narrative scenes were found in the throne room B of the North West Palace and may well have decorated the royal throne (Herrmann 1997: 287-289). They consist of vertical panels decorated with Assyrian courtiers with hands clasped or kilted Assyrians carrying weapons (Mallowan & Davies 1970: nos. 9, 11, 15, 27-28), and horizontal panels with an enemy kissing the king's feet, a chariot scene, horses, Assyrians with axes, and Assyrian soldiers and tributaries – in fact, parts of a typical narrative scene, similar to but not replicated on the reliefs (Mallowan & Davies 1970: nos. 4, 55, 58, 64, 5, 29, 32 and 80).

The distribution of the different *traditions* of ivories is also significant. For instance, no Assyrian-style ivories were found in the storerooms of the SW Quadrant of Fort Shalmaneser, which contained ivories imported from the West, often in a fragmentary condition and stored after being stripped of their gold overlays. These were presumably destined for long-term storage rather than use. Assyrian style ivories, on the other hand, were found elsewhere in the Fort and citadel, with narrative versions concentrated in or adjacent to throne rooms/daises and were obviously used (Herrmann 1992b: 24-25; 1997: 287-289).

Different *types* of ivory have been recovered from different contexts. For instance, the majority of the pieces from the storerooms of the SW Quadrant formed parts of furniture, although there are sets of plaques making up small boxes or cup stands (*fig. 1*), as well as a collection of bridle harness in Room SW 37. Many of these belong to the Intermediate

and Phoenician traditions, with only a minority of North Syrian pieces. Typical North Syrian small objects, such as pyxides or fan-handles, seem to have been concentrated in the palaces of the citadel, being found principally by Loftus in what is now recognized to be the Burnt Palace (Barnett 1957) and more recently in Well AJ of the North West Palace (*pl. V:12*).

This distribution raises interesting questions about the use/storage of ivory material. Do different contexts reflect different times of deposition of booty or different use? Equally, is it possible that different centres or areas concentrated on making different types of object? Was, for instance, the 'flame and frond' centre a major producer of pyxides and fan handles, while Intermediate and Phoenician centres concentrated on boxes, cup stands and bridle harness? As we begin to reassemble the production of different centres, are we going to find specialist centres, as, for instance, today the craftsmen of Damascus and Isfahan excel in delicate inlay work?

The time is ripe for a major reassessment of the ivories: as Winter commented in 1998, "It will be the task of a long-range secondary study of catalogued materials, once the entire assemblage of Nimrud ivories is published, to evaluate the coherence and validity of such groups" (151-152). Until that time, the naming of style-groups must remain provisional, both because some groups will be amalgamated – for instance, the 'scaley wing' sphinxes and the 'hero and griffin' panels were united into the 'Crown and Scale' group – and because our ultimate aim must be to identify the original location of the workshops and to set them into their archaeological contexts. Groups can then be named after their place of production. It has, for instance, been suggested that the 'classic SW 7' group may have orig-

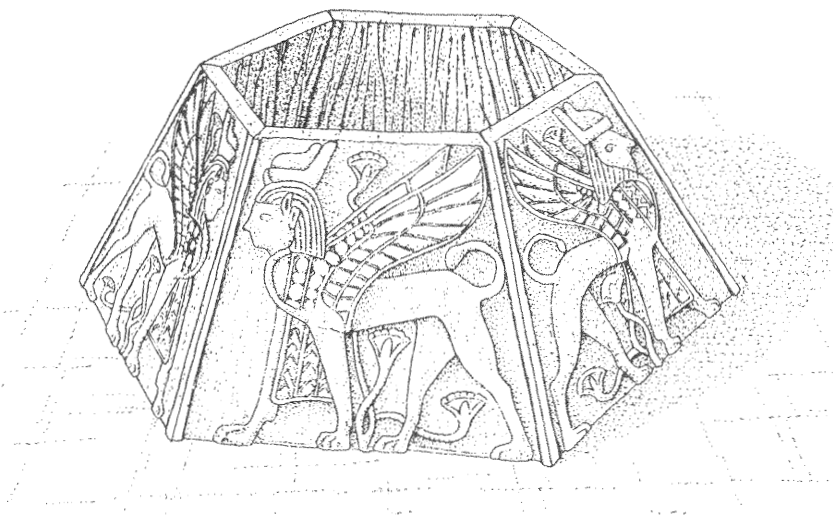


Fig. 1 Reconstruction of a 'cupstand' from Room SW 37 [after Herrmann 1986: fig. 1].

inated in Sam'al and the 'flame and frond' group in Bit Bahiani/Tell Halaf, but until there is a degree of general agreement, it is best to use less geographically specific names. As the late W. L. Brown, a brilliant scholar who died too young, wrote in his review of R. D. Barnett's magisterial publication of the Nimrud ivories, "It will clearly be a long time before all the problems connected with these ivories are completely solved" (1958: 68).

BIBLIOGRAPHY

- Barnett, R. D., 1957, ²1975, *A Catalogue of the Nimrud Ivories. With other examples of Ancient Near Eastern Ivories in the British Museum*, London.
- Brown, W. L., 1958, Review of Barnett 1957, *PEQ*, 65-69.
- Crowfoot, J. W. & G. M., 1938, *Early Ivories from Samaria* (Samaria-Sebaste. Reports of the Work of the Joint Expedition in 1931-1933 and of the British Expedition in 1935, no. II), London.
- Gubel, E., 2000, Multicultural and multimedial aspects of early Phoenician art, c. 1200-675 BCE, in: Uehlinger, ed., 2000, 185-214.
- Herrmann, G., 1986, *Ivories from Room SW 37, Fort Shalmaneser* (Ivories from Nimrud IV), London.
- 1989, The Nimrud Ivories, 1: The Flame and Frond School, *Iraq* 51, 85-109.
- 1992a, The Nimrud Ivories, 2: A Survey of the Traditions, in: B. Hrouda, S. Kroll & P. Z. Spanos, eds., *Von Uruk nach Tuttul, eine Festschrift für Eva Strommenger*, Munich, 65-79.
- 1992b, *The Small Collections from Fort Shalmaneser* (Ivories from Nimrud V), London.
- 1997, The Nimrud Ivories, 3: The Assyrian Tradition, in: H. Waetzoldt & H. Hauptmann, eds., *Assyrien im Wandel der Zeiten, XXXIX^e Rencontre Assyriologique Internationale, Heidelberg 6.-10. Juli 1992*, Heidelberg, 285-290.
- 2002, The Nimrud Ivories, 5: The 'Ornate Group', in: L. al-Gailani Werr, J. Curtis, H. Martin, A. McMahon, J. Oates & J. Reade, eds., *Of Pots and Plans. Papers on the Archaeology and History of Mesopotamia and Syria presented to David Oates in Honour of his 75th Birthday*, London, 128-142.
- La Terra tra i due fiumi. Vent'anni di archeologia italiana in Medio Oriente. La Mesopotamia dei tesori*, Torino 1985.
- Layard, A. H., 1849, *Nineveh and Its Remains* II, London.
- Mallowan, M. E. L., 1966, *Nimrud and Its Remains*, London.
- Mallowan, M. E. L. & Davies, L. G., 1970, *Ivories in Assyrian Style* (Ivories from Nimrud II), London.
- Mallowan, M. E. L. & Herrmann, G., 1974, *Furniture from SW 7, Fort Shalmaneser* (Ivories from Nimrud III), London.
- Oates, J. & D., 2001, *Nimrud: An Assyrian Imperial City Revealed*, London.
- Orchard, J. J., 1967, *Equestrian Bridle Harness Ornaments* (Ivories from Nimrud I, 2), London.
- Paley, S. M., 1976, *King of the World, Ashur-nasir-pal II of Assyria 883-859 BC*, New York.
- Reade, J. E., 1965, Twelve Ashurnasirpal Reliefs, *Iraq* 27, 119-134.
- Safer, F. & al-Iraqi, M. S., 1987, *Ivories from Nimrud*, Baghdad.
- Strommenger, E. & Hirmer, M., 1964, *The Art of Mesopotamia*, London.
- Uehlinger, C., ed., 2000, *Images as media, Sources for the cultural history of the Near East and the Eastern Mediterranean (1st millennium BCE)* (OBO 175), Fribourg & Göttingen.
- Winter, I. J., 1981, Is there a South Syrian style of ivory carving in the early first millennium BC?, *Iraq* 43, 101-130.
- 1998, The Small Collections from Fort Shalmaneser, review in: *JNES* 57, 150-153.

Establishing group boundaries:
Toward methodological refinement in the determination of
sets as a prior condition to the analysis of cultural contact
and/or innovation in first millennium BCE ivory carving

Irene J. Winter

The analysis of material culture, particularly luxury goods, as a means of determining cultural contact or innovation is essentially an exercise in comparison and classification: the first condition requiring spatial coordinates, the second temporal. In essence, the distinction corresponds to what used to be called 'diffusion' vs. 'independent invention' in the anthropological literature of the 1950s, until it was realized that *both* trends exist simultaneously in any dynamic cultural system and must be assessed in terms of degrees of each – internal development and external receptivity – not absolutes of opposition! To pursue such an analytical exercise effectively requires the *a priori* establishment of 'boundaries' – between large culture areas such as Egypt and the Levant, for example, between regions, such as Phoenicia and Syria; or between smaller production units within regions, such as distinctive workshops or hands. For, to know whether there has been 'contact' between any two entities demands first that one knows that the two entities can be divided one from the other, while to know whether or not there has been 'innovation' requires that discrete and definable sets be measured before and after a given datum. Both of these assessments depend upon the identification of appropriate variables for observation, resulting in entities that can either be joined to or divided from one another.

The present paper constitutes a cry for explicit, rigorous, and consciously-applied criteria in arguments related to the establishment of such sets, using the Phoenician and Syrian luxury goods from the Levant – particularly ivory carving – as the ground from which to then speak about artistic production and cultural contact in the early first millennium BCE. These works are the product of archaeological recovery, often found far from their presumed places of manufacture; and part of the problem with our incomplete and less-than-ideal archaeological record is, of course, that

often the claimed markers (or artifacts) for establishing distinct groups – stylistic, typological, technological – constitute the only ‘evidence’ we have for those very boundaries, so that we are more prone than is comfortable to circularity of argument (see on this problem, Cowgill 1970). Nevertheless, it is argued that with rigorous analysis, the works can yield significant information about both production and cultural interaction.¹

The study of innovation requires historical depth: the requisite minimum of two measuring points in some temporal sequence permits demonstration of change from a prior state to a new one. Cultural contact can be claimed at a single point in time, but only if characteristic ‘markers’ have first been associated with one discrete cultural entity and then observed to appear in another. Ideally, this phenomenon too must be able to be measured diachronically, establishing first the moments ‘before’ contact and then ‘after’ through the absence/presence of such markers. And, if we are to avoid the circularity noted above, it is useful to draw upon additional, corroborating evidence for historical contact – linguistic, textual, or other artifactual.

Many studies of contact and/or innovation have been undertaken in our field; nevertheless, progress notwithstanding, we have yet to achieve either systematic and rigorous guidelines for adequate observation and the construction of variables, or the means to evaluate the adequacy of criteria used for interpretation. Notably missing is the development of an appropriate scale for measuring the *intensity* of cultural contact and interaction as distinct from the mere presence/absence of identifiable other-cultural elements (on which, see Winter 2000). An important next step in the development of our analytical tools, therefore, would be to find ways to assess the permeability of boundaries between cultural/historical entities and the nature of interaction/absorption, beyond the merely impressionistic – for example, the ‘degrees’ of ‘Egyptian-ness’ in Phoenician ivories (usually called ‘a lot’ or ‘strong’), South Syrian ivories (‘somewhat less’) and North Syrian (‘none’ or ‘a lot less than the other two’). We further need to establish adequate markers of *both* places concerned if we are to argue for contact between them; and we need sufficient chronological controls to establish, for example, whether the egyptianizing elements observed in the first millennium Phoenician ivories are the product of first millennium interaction *or* represents a legacy left within the region from second millennium interaction that has since been subject to internal development. The motif of an egyptianizing male walking with animals, represented on ivory plaques found at Nimrud (Herrmann 1992: nos. 298-303, pls. 56-61),

¹ Note, however, the cautions expressed in Lilyquist 1998, concerning the premature use of artifacts, particularly ivory carvings, as evidence for inter-cultural political connections; also in Flood 2001, regarding the frequency of paradox and inconsistency in textual support, and thus the complexity of the requisite historiographic analysis when scholars attempt to contextualize visual culture in terms of broader cultural interaction.

could in fact represent either first millennium contact with Egypt (on which, see Niwiński 2000, Gubel 2000b) or a legacy from the second, as a plaque from Ras Shamra makes clear that the motif was already known in the Levant in the earlier period (Desroches-Noblecourt 1956: fig. 181). Similarly, comparison of the Ras Shamra ivory bed with one of the SW 7 chair panels from Nimrud suggests that there was significant continuity across the millennial divide in techniques of furniture making, joining and mounting of plaques into larger panels (Schaeffer 1954: pls. viii-x; Malloy and Herrmann 1974: pl. I), just as the griffin-slayer mirror-handle from Enkomi suggests continuity in motif to the same motif found on ivories of both Phoenician and North Syrian style in the first millennium (e.g., Kantor 1960: fig. 24; Herrmann 1986: pl. 71). In short, while Gubel (2000a: 210) has made a good case for revitalized Egyptian influence upon the art of the Levant in the early first millennium, we need to factor in possibilities of second-to-first millennium continuities within the Levant before we can speak confidently of first millennium inter-cultural contact, perhaps seeing some motifs as illustrative of the former, while others are the product of the latter.

With these examples in mind, the present paper raises questions related to determination of and criteria for weighting attributes argued to be both diagnostic and discriminatory, as we move toward a taxonomy that will enable us to reconstruct production units appropriate to the ivories of the early first millennium BCE in the Ancient Near East. I should like to focus here on the requisite steps in set formation and boundary recognition, with the understanding that well-defined variables and adequate measurement devices are required to deal with the establishment of groups to be studied in the first place, before issues of change, innovation and contact can be studied. In other words, a prior step to speaking about trade, gifting, influence and/or emulation is to determine accurately the point of origin of those goods that have been preserved to us in the archaeological record; just as a prior step to speaking about production units and their economic consequences – professional workshops vs. cottage industries, hierarchies of manufacture, or centers of production – is the determination of stylistic and other criteria sufficient to distinguish sets and sub-sets.

Group determination, hence boundary recognition, rests largely upon systematic description and the implicit or explicit ranking of variables. For the ivories of the first half of the first millennium BCE, I have argued elsewhere (congruent with Dirk Wicke's paper in the present volume) that 'iconography,' or subject matter, is not as good an indicator of hand, school or place as is 'style,' or way of rendering, since many themes – for example, the use of certain motifs in equestrian ornaments – cross media, existing in both ivory and bronze, and also cross linguistic and political boundaries (see Winter 1988). The motif of a composite, winged animal, for example, may be seen on Phoenician- and (South) Syrian-style eques-

trian blinkers from Nimrud as well as on North Syrian/Anatolian-style blinkers from Gordion and elsewhere, and the same motif is also depicted on blinkers worn by horses in sculpture and relief from the kingdoms of Sam'al and Assyria (see Wicke 1999: figs. 4, 13, 19, 24, 29-30). We therefore have a motif (and presumably a meaning for the motif) that is common to at least West Semitic/Aramaic, Luwian and Akkadian-speaking polities. That there may well have been some locale-specific or production-group-specific themes seems evident, and may be argued for individual cases; however once popular, motives can and do cross both time and space with ease, making them less sensitive indicators when the issue of origins is under consideration than the idiosyncracies of 'facture,' or style.

Apart from the rare cases in which the origins of style are purposefully obscured for historically arguable reasons (see Feldman 2002), style is generally associated with 'hand' (Sauerlander 1983). 'Hands' produce individual works, the characteristics of which we, as analysts, recognize as style. In instances where we have evidence for the mobility of craftsmen through elite exchange, migration or capture (e.g., Sasson 1990: 24), the movement of styles becomes a possibility that must be taken seriously; and we are fortunate that the textual record of the Ancient Near East is so rich in letters, administrative archives and annals that record such artisanal movement. However, the presumption of a professional class of mobile craftsmen has often stood as an unexamined 'black box' explanation when all else fails – as in the insistence that the only way to explain the bronze shields from the Idean Cave is by the displacement of Near Eastern craftsmen to Crete (see broad discussion in Hoffman 1997; also Braun-Holzinger & Matthäus 2000; Boardman 2000: 326). For the most part, 'style' is both more local and more locatable than iconography, whether vested in the individual, the workshop, the locale, the broader region or the period as a whole. In general, therefore, it is style – tied not to the more transmittable repertoire, but to praxis – that becomes the principal criterion by which attribution is determined – whether at the micro-level of individual hand, or at the macro-level of region or period.

Now, this is surely a truism within the History of Art, stylistic analysis being a technique long applied by connoisseurs and classifiers, and theorized since the mid-nineteenth century as determination of the 'hand' of a master intersected with issues of value, both financial and cultural. But each sub-field has its own history of making such determinations operative, and the Ancient Near East has not been exempt from debates surrounding attribution studies.

As we seek to explore the explanatory potential of attribution studies, I am persuaded that only if we agree to discuss our underlying assumptions and explicitly rank-order the power of our diagnostic variables will we make empirical progress. To that end, I submit that no one in our sub-field can approach such problems without *both* a familiarity with recent debates

in anthropological archaeology concerning classification and typology, on the one hand, and a familiarity with the art historical literature of connoisseurship – in particular, the work of Giovanni Morelli and John Beazley, among others – on the other.

Morelli is best known for his argument that the individual hand betrays itself in ‘unconscious ways of making’ – observable in the shapes of ears or the patterns of garment folds. He distinguished these unconscious traces from the more conscious aspects of detail and rendering that an artist or workshop would do by design, and which through imitation or reference could actually obscure authorship. Morelli then used his diagnostic features to distinguish the work of various Renaissance masters. His principles, published in 1892 as *Italian Painters. Critical Studies of their Works. The Borghese and Doria Galleries in Rome*, became the foundation for all attribution studies of the late nineteenth and twentieth century.

Beazley worked on the establishment of individual ‘hands’ in the study of Greek vase painting for virtually all of his professional life, relying largely upon his experience and self-styled ‘eye’ (Beazley 1951: 2) to justify the grouping of works under the rubric of a single master or workshop (see recent discussion in Neer 1997, and a complete bibliography of Beazley’s works in Ashmolean Museum 1967). That he was so often accurate is a testimony both to his experience and his eye; but he was also notoriously reluctant to discuss methodology or to make explicit his criteria for a given attribution (Neer 1997: 16; and see also Roaf 1983: 15).² What he shares with Morelli is the fact that his enterprise was essentially classificatory, as is ours with ivories, seals, or indeed any medium that allows for the establishing of clusters toward either an ascription of place of origin or of workshop/hand.

What has changed, however, is a willingness to rely upon the connoisseur’s prestige and authority in order to carry the argument; today, one must bring to the table articulate-able criteria both necessary and sufficient to sustain attributions.

To begin an exploration of the methodology, or methodologies, by which we would argue today, I would like to make a case for the need for ‘clusters of variables,’ as distinct from single or paired elements, if one is going to attempt to establish coherent groups. I dare to use the Attic ‘bilingual’ vases as a case in point, before moving to works of the Ancient Near East.

² Beazley ruminated a bit on method in his *Attic Red-Figured Vases in American Museums* of 1918 (p. v, Introduction), when he noted that the “process (of attribution) ... consists of drawing a conclusion from observation of a great many details,” however he did not make explicit at each moment of attribution just what those details are, how they construe, and why some are more diagnostic than others. As noted by Neer (1997), Beazley 1922 and 1927 come closest to a serious discussion of his ‘method’ of analysis.

These vessels, decorated with narrative panels in black figure on one side, red figure on the other, are dated to the decade of ca. 530-520 BCE. Scholarly debate has centered upon whether the differences apparent in rendering of the same themes on opposing sides – Herakles driving a bull to sacrifice (*pl. VII:1-2*), for example, or Ajax and Achilles casting lots (Museum of Fine Arts, Boston, 01.8037) – are due to differences inherent in the technical possibilities of drawing and kiln-firing in the two processes, or due to production by different individuals. The terms of this debate have centered on close observation and the articulation of multiple criteria in order to reach a conclusion regarding one artist or two. Thus, issues of spatial composition, relationship to margins and borders, decorative elements, proportion of figures, degrees of overlap and small detail rendering have been adduced, and in present scholarly opinion at least, seem to suggest that technical process is *not* enough to account for the apparent differences. Beazley's (1951: 75-77) and John Boardman's (1988: 105) opinion of 'general congruence of style,' and hence a single artist, notwithstanding, I find I have been far more persuaded by the *differences* between the two sides pointed out by Beth Cohen (1978) and Susanna Ebbinghaus (personal communication based upon unpublished research, 1990) – especially in the way in which figures pierce the margins in red-figure but not in black, the animation in floral elements or lack thereof, and the details of rendering in beard and face – and so, like them, would put my vote on two different artists. As a next step in the analytical process, the association of the red-figure sides of the bilinguals with the signed work of the Andokides Painter has been used to broaden the cluster; while the stylistic unities of the black-figure sides seem to point to another artist, known as the Lysippides Painter, who is thought to have been a pupil of the great black-figure master, Exekias, particularly in view of Exekias' version of Ajax and Achilles casting lots on a Black-figure amphora (discussed in Beazley 1951: 65). In this way, a picture of the repertoire of a single artist can be built up, as well as relationships between artists. That different painters could have rendered the same motifs is self-evident. What matters in the long run is that, in effect, multi-variate analysis is being used at the most specific level to distinguish similarity and/or difference, leading to conclusions regarding individual 'hand' – in the case of the bi-lingual Greek vases, diagnostic markers in rendering and composition distinguish two artists, while those same or additional markers can be used to link the identified artists to other works, whether as personal products, or in an artistic lineage.³

³ It is an aid in the study of Greek vase-making and painting that authorship can sometimes be established by the presence of signatures – potters and painters who declare themselves as such on their products. These signatures then serve as the banners under which to gather unsigned vessels as well. Roaf (1983) has used mason's marks as a substitute for signatures in his study of figures in procession on the Persepolis reliefs, and

Similar criteria can and should be applied to the corpus of ivory carvings known from Fort Shalmaneser, Nimrud, and beyond to the larger group of ivories known from the early first millennium BCE in the Ancient Near East, since the sample is more than sufficient to allow for both multivariate and cluster-analysis. Some of the analytical processes employed to date have been described by Georgina Herrmann (1986, 1992, 2000), including the assembling of “like with like,” and a dependence upon “the trained eye observant of tiny detail” (Herrmann 2000: 272), which suggests close affinity with Beazley, although always with the diagnostic details articulated. When I questioned some of Georgina Herrmann’s groupings some years ago in reviews of her publications of the ivories from Room SW 37 of the Fort and from various other rooms (Winter 1992, 1998), it was with issues not of detail, but of the hierarchy of multiple criteria in mind. Herrmann’s important attempt to create sub-groups within the ivory assemblage notwithstanding, I felt that the complex problem of attribution had been inappropriately reduced to one or two ‘cameo’ elements – like the co-variance of flame markings on animal haunches and leafy frond-like wings and plants – as criteria for membership in a given group. To my mind, these criteria needed to be tested against competing ‘markers’ that, once one began to work with a larger set of variables, I felt could be used to suggest alternative clusters or major sub-divisions within a given group.

For such an enterprise, Whitney Davis’ more complex paradigm for stylistic analysis – notably his insistence upon *polythetic sets*, in which each artifact studied was seen to possess a number but not all of the attributes characteristic of the set at large, while no single attribute was to be found in every artifact of the group – seems to have far greater utility (Davis 1990: 19).

The problem we face is addressed directly in the archaeological literature dealing with typology (for a history of the ‘Typology Debate,’ see Hill & Evans 1972, and more recently, Adams & Adams 1991: esp. 278ff). At issue is the sorting and classification of artifacts toward meaningful groups, using well-formed variables and a conscious determination of appropriate dimensions for measurement (Hunt, n.d.: chs. 3 & 4).⁴

similar fitters’ or carvers’ marks on the reverse of some ivories can be used similarly to construct sets (see Millard, this volume). Unfortunately, in the ancient Near East, we have virtually no signed works – with the exception of a brief inscription on a relief slab from Neo-Hittite Karatepe, which names two Luwian individuals, although whether they name themselves as scribes or as sculptors is uncertain (see Laroche 1958; Hawkins 2000: 68-70 [Karatepe 4]). In the determination of viable ivory clusters, however, we are forced to identify tell-tale stylistic markers in lieu of named carvers.

⁴ For a discussion of why our resultant groups would represent a classificatory system but not necessary a taxonomy, which implies a hierarchy of units, see Adams & Adams 1991: 202ff; but at the same time, when our groups are ordered hierarchically according to distinctions of hand/workshop/locale, etc., then the levels produced could be said to correspond to individual taxa. That dimensions should be based upon single compo-

I cannot emphasize enough that Herrmann's early attempts at classification were, and remain, important as pilot subdivisions within a corpus happily large enough to yield important clusters. Her choice of the terminology 'groups' for the clusters was also an acute, and I assume purposeful, ambiguity, avoiding the pitfalls of having to assign the resultant sets to individuals, workshops or places. Nevertheless, the fact that one could come up with counter-arguments and/or alternative groupings suggested that the criteria – the distinguishing markers – for the groups were not yet either sufficiently inclusive or decisive. Nor did the analysis include an explicit ranking of variables such that one could argue, for example, that compositional factors like the space between hoofs, or the guilloche borders on pyxides was more or less important than the presence of the so-called 'flame' marking on depicted animals (compare, for example, *pl. VIII:3 & 4*).

The elevation of unranked variables to diagnostic status and the isolation of reductive markers risk becoming a free-for-all, with the authority of one speaker/interpreter pitted against that of another. The gift of the 'New Archaeology' of the 1960s and 70s was precisely to take away 'argument by authority' or 'experience' (such as relied upon by Beazley), and lay the responsibility instead on the quality of the data and the analysis. Despite considerable resistance in our sub-field to such a move, it is my belief that both the data and the analytic processes applied must be as *explicit* as they are *rigorous*, especially since, as with any stylistic analysis, the boundaries between sets are never clear-cut. The case is not unlike that faced by forensic experts who deal with handwriting. For, as is well known, even the same individual has a wide range of signatures, depending upon space available, degree of fatigue or health, time of day, type of document, etc. Where I had not been persuaded by several of the ivory clusters was in how the 'distinctive characteristics' of particular groups – 'Flame and Frond,' 'Triple Flower' or 'Scaly Wing' – then became the sole defining features, or markers, of a unit. Instead, it seemed necessary to demonstrate as part of the analysis just how such supposedly distinctive characteristics co-varied with other attributes, such as spatial distribution, composition, details, proportion – much as was done for the bilingual Attic vases. Indeed, once such additional attributes were added to the analysis, I felt one

nents susceptible to 'measure' (not necessarily numerically; scales can be nominal, ordinal, interval or ratio), while classes then should represent clusters of dimensions, is discussed in Hunt n.d.: ch. 3, 33-34. The broader issue of whether resultant classification groups, typologies and/or taxonomies are understood to be inherent in an assemblage and discovered through analysis by the analyst or instead are thought to be imposed upon the assemblage by the analyst is hotly debated (Adams & Adams 1991; Hill & Evans 1972); the implications for our materials are not insignificant, whether one uses the groups to discuss production and consumption of luxury goods or cognitive semantics (on which, Lakoff 1987), and would warrant further discussion.

could come up with quite different groupings, or at least, different boundaries between sub-sets (Winter 1992: 137-138).

To those added variables – space, composition, detail, proportion – one could also add an assessment of the absorption of ‘foreign’ or cross-boundary elements, and equally, questions of technique and material. Certainly, the same person can carve furniture plaques intaglio for one purpose and in raised relief for another; however, if one adds technical aspects to the analysis, then *how* the carving is executed becomes yet another among the distinctive traits of individual pieces, significant in some cases, not in others. Such distinctions would include whether carving is deep or shallow, rounded or angular; whether eyes are deep set or not, with drilled pupils or not; how the backs of plaques are treated and whether they include fitters’ marks. On occasion, such technological factors may serve as boundary markers, on other occasions, they will not; but only if they are always, not just occasionally, included can their explanatory possibilities be plumbed. Once certain traits can be seen to co-vary with other traits, they will serve to strengthen the arguments for boundaries between diverse works or groupings based upon hand, workshop, locale or region.

In the end, we are never likely to come to perfect agreement on either significant markers or boundaries. But I would like to suggest that before we go ahead and try to establish valid groupings, we work first on the development of a mental checklist of elements that need to be accounted for, from the macro-level (i.e., composition) to the micro-level (i.e., details like the haunch marking). For, and this is a gloss on the limited value of iconography in the determination of work-groups: *if* the flame-marking should turn out to be iconographically significant – i.e., indicating some sacred quality of the animal or association with a deity, as suggested by Helene Kantor many years ago for the lion’s shoulder hair whorl (1947) – then one cannot expect it *not* to migrate along with the whole animal body/motif (which *could* explain its presence on works from Hama and Tell Halaf to Nimrud and Hasanlu, and seen as well on a clay plaque from Zincirli/Sam’al – von Luschan 1943: pl. 9i). That is to say, if such a detail also carries meaning, it would not serve as a good indicator of Morelli’s unconscious betrayal of ‘hand’ or group; nor could it then constitute proof of attribution except within a cultural sphere of shared meaning too broad to be useful. Only if the flame-marking, to stay with that example, can be shown to co-vary consistently and exclusively with a cluster of other attributes would one be safe in ranking it high on a list of operative variables for attribution exercises. And even then, given that Kantor (1956: 173) has shown that such markings cross the divide between the second and the first millennium, to establish just presence/absence is not sufficient; rather, the manner of *rendering* this detail has to be discriminated (compare, for example, the flame markings on lion and sphinx haunches, *pl. VIII:3 & 4*),

and hopefully also then shown to co-vary with ways of rendering in other, less conscious details.

Such clusters of variables are more difficult to extrapolate and to argue for than the isolation of single, defining elements. They presuppose the ranking of individual variables in importance with respect to one another, which then requires careful argument for a given analytical exercise. But I fear that if we do not take the rigor of our arguments up a few notches, we risk falling back on exercises (and historical reconstructions) that will only prove faulty in the long run.

It is important to remember that we are using the resultant classification of ivory carvings to solve quite complex problems: that is, not merely the establishment of 'hands' or 'workshops' as in attribution studies of European painting or Greek vases, but questions of regional/ cultural conceptualization and production. I am persuaded that once we acknowledge the complexity of the problems represented by a given sample – whether seals, ivories, metalwork, or reliefs – and the pitfalls therefore of simplifying the analytical process, we will also be able to deal better with the materials. Classical scholars like Beazley actually have had it relatively easy, given centralized production within Athens for most of the high-end pottery under scrutiny. Analysts could therefore concentrate on issues of hand and workshop, without adding problems of locale and region to attribution studies. The situation of production in the Ancient Near East, if present models are accurate, suggests instead a decentralized system of production, with multiple centers participating in the making of luxury goods, both within and across regional borders (Winter 1977; Herrmann 2000). Were this not the case, we would not have the problems we have even to determine whether there is a valid 'South Syrian' group of ivories showing some of the characteristics of both contemporary Phoenician and North Syrian works, or whether there are sub-sets within one or another of these larger regional groups, in addition to trying to establish the finer criteria for identifying individual hands or local centers.

It seems important to keep in mind that the boundaries between such sets – whether associated with individual hand, workshop, locale, region – are never going to be clear-cut. This is the handwriting/forensics problem as well: whether observable variations can be said to represent the same individual on different days or at different stages of career, say, or two individuals with some proximity: father teaching son, master teaching apprentice, or partners in a production unit. Equally, boundaries between workshops in a single town, or between towns in a single cultural region, will never be clear-cut; for there will always be shared characteristics that cross sub-set divides, or historical evidence suggesting the movement of individuals, thereby making *some* aspects of the range within workshop production indistinguishable from the larger set of local production, or

making local production consonant with the grosser attributes of the over-all region.

As but one example, the well-known group of furniture panels from Room SW 7 in Fort Shalmaneser are generally attributed to a single center of production, despite the fact that they show a remarkable range of quality in the individual plaques and panels that constitute the chair backs they once decorated (Mallowan & Herrmann 1974; Winter 1977). Within the group, it is easy to make clusters of some of the SW 7 plaques that share commonalities of facial features, dress, composition, and floral elements, even if from different panels (e.g., Mallowan & Herrmann 1974: pls. VI & XV); it is much harder to assume that if one local individual were capable of as careful work as is evident in, for example, a panel consisting of plaques showing four standing kilted males and two females, then a neighbor on another bench or across the street in the *souk* could be producing plaques that manifest the awkward shoulders and shortened forearms of male figures in inverted flower-pot helmets (*pl. IX:5 & 6* = Mallowan & Herrmann 1974: pls. LXXVI, XLVIII)! Yet it must be underscored that a similar range occurs in the Parthenon metopes, where Frank Brommer (1967) has argued that, had the individual slabs been found separately, they would have been dated – according not only to quality, but to degrees of progress from ‘archaic’ to fully realized ‘classical’ – over a 35-year period; however, all had to have been done within a 6-year period given the construction schedule and their placement on the building. We must therefore be careful in establishing boundaries of either time or space because of variation in quality alone.

Once we acknowledge that there will be blurred boundaries between virtually *all* sub-sets in real life/history, it becomes all the more incumbent upon us to rank our variables into those of greater and lesser value as criteria in a given argument – for example, whether the sinuous plant stalks and open garments on some of the SW 7 plaques should be weighted more or less than differences in quality of execution or the presence of the winged sun disk in one individual plaque as distinct from another when deciding on individual hands or work units (e.g., *pl. IX:6 & 7*; and see Mallowan & Herrmann 1974: pls. I, VI, XVIII-XIX, XXI, XXVII, XXVIII). In the end, it is not at all sure we shall be able to recognize and classify all works, placing them definitively on one or another side of a boundary dividing individuals, workshops, and/or localities of production; but with multiple, ranked variables and greater complexity in analysis, we can start to address the problem and to account for the blurred boundaries we do encounter!

That a model of decentralized production is likely to be accurate for the Ancient Near East in the first half of the first millennium BCE is not yet definitively demonstrated; but it is supported by the ethnographic record of Syrian and Anatolian craft production in the nineteenth and twentieth centuries, where individual villages contributed goods to markets in regional

centers, with the cities then distributing the goods to end consumers. The model seems to fit the textual evidence for the early first millennium BCE as well. Yet this model of multiple centers of production and decentralized manufacture cannot be applied automatically, and can still lead to different conclusions. Herrmann has attributed the large set of ivories she has designated as the 'Flame and Frond' group to Tell Halaf (ancient Guzana), based upon an argued homology between fixed monuments and luxury items (Herrmann 1989) – a relationship that Helene Kantor first, then I, argued as 'too literal,' suggesting instead a reverse formation in which the movable works could have been used as models for the sculptures (Winter 1989). I then sought to locate the production of these ivories in the more sophisticated neighboring center of Carchemish (especially in view of the fact that there actually is a flame marking on the haunch of this animal from the King's Gate, and where other parallels can also be demonstrated between the ivories and reliefs in style, composition, subject matter and overall ornateness!). Herrmann has reviewed this difference in interpretation (2000: 275-276); what it illustrates is that, when you have two individuals reconstructing very different historical scenarios, it is all the more important for the argument to rest upon the data, weighting of ranked attributes, and criteria of analysis, not on the authority of an individual, or on an assumed but unstated hierarchy of values.

But I would also submit that underlying this particular debate is two different models of production and distribution. My argument in the case of the SW 7 ivories had been that, unless other more compelling arguments prevail, one should be able to tie the production of movable goods to places where the fixed monuments manifest the same stylistic (and sometimes iconographic) properties – hence their origin around Zincirli, ancient Sam'al (Winter 1977). Herrmann, in her attribution of the 'Flame and Frond' group to Tell Halaf/Guzana, actually employed this same principle: *if* the Zincirli reliefs share elements with and therefore anchor the SW 7 ivories, *then* the Halaf reliefs, with their haunch markings on animals identical to those on the ivories, should anchor the latter group. I, however, was resisting my own prior formulation in this case, emphasizing instead the qualification noted above: *unless other more compelling arguments prevail*. I insisted that a different principle must be active: the rarer dependency of fixed stone monuments upon movable/luxury goods. The historical alternative, that this very sophisticated group of ivories had actually been manufactured in a neighboring polity to the west of Tell Halaf, most likely Carchemish, was based upon the size, importance, wealth and centrality of the latter, which, I felt, was far more conducive to sophisticated

luxury production than the smaller, less-developed, and largely politically dependent city-state of Guzana.⁵

How, then, can we hope to make progress in untangling competing hypotheses, given the limits of archaeological evidence and the lack of textual support concerning production? (And I submit that it is important to do so if we hope to make progress in understanding the social organization of artistic production and distribution – either for its own sake or as a prior step toward reconstructing cultural contact and/or innovation.) First, I would suggest that we set up several collective and collaborative exercises, with a designated body of material amenable to attribute analysis, along the lines of the system used by Michael Roaf in his study of artistic hands and work groups manifest in the carving of the Persepolis reliefs (Roaf 1983).

For Persepolis, Roaf was aided by the presence of sculptor's marks, but could independently construct his clusters on Morellian grounds through the isolation of attributes and details of rendering, the mathematical assessment of resultant patterns through the generation of similarity matrices. Shared features could then be shown to co-vary with the makers' marks on selected reliefs, plotted in dendrograms; and from this, Roaf could then reconstruct the work teams that produced the individual carvings. To mount a similar analysis for the ivories, one could begin with one of Herrmann's groups, such as the 'Flame and Frond' or 'Pointed Ear'; or one could start from scratch. I have wondered, for example, whether we might not profitably investigate the surprisingly understudied female ivory heads, both in the round as part of free-standing female figures, and in relief – including the 'Women at the Window' (Suter 1992), the female sphinxes, and others – applying Morelli's principles as we look at individual facial features, hair rendering, headdress, ornaments, etc. (e.g., *pl. X:8 & 9*). Once those attributes are identified, one can then look to co-variance with secondary, associated elements, such as the rendering of balustrades in the 'Women at the Window' plaques, wing treatment in female sphinxes, etc.), in order to see whether meaningful clusters emerge based upon multivariate analysis (see, for example, Barnett 1975: pls. LXV, LXXII-LXXIII, XCIII, CXXXVI, etc.; Herrmann 1986: pls. 68, 86, 89-92, 103-107, 112-119, 122-123, 142, etc.; 1992: pls. 18, 19, 20, 35, 38, 43, 45, 46, 50, 56, etc.).

Herrmann has already begun the process by suggesting that some 'Women at the Window' from Room S 10 of Fort Shalmaneser could represent Phoenician work, while another piece from the same room "may belong to a North Syrian group" (1992: pls. 18 & 19). Yet another female figure, attributed to Herrmann's 'Wig and Wing' group, is said to have close relatives among the ivories found at Khorsabad, and also at Arslan

⁵ Such reversals were indeed attested in antiquity, as demonstrated by the inscription on one of the gateways at the early Buddhist site of Sanchi, where the stone carving was dedicated by local ivory carvers (cited in Winter 1989).

Tash (1992: 30-32), which then allows for broader, cross-site groupings, since we know that such luxury goods could be and *were* distributed well beyond their places of manufacture. Complex to tease apart would be different notions of 'beauty' as distinct from differing aspects of 'style'. Care would need to be taken to not simply buy into Western notions of 'mastery' and value judgments – as calling one plaque 'The Mona Lisa of Nimrud' and relegating a companion piece to the status of 'The Ugly Sister' (Mallowan 1963) – but rather, to seek indigenous standards of beauty from the ivories themselves, from other contemporary works, from textual evidence, or from the ethno-historic record for later periods. Here, too, the ranking of significant variables is essential – as, for example, not assuming the importance of a tucked 'archaic' smile as a distinguishing characteristic, based upon modern familiarity with early Greek sculpture, when ivories otherwise closely related in hair style and rendering of eyes have different mouths. If we are to use our analytic exercises as attempts to reconstruct processes of craft production in the Ancient Near East, not just as mirrors of ourselves and our own values, then consciousness of methodology and analytical rigor *must* be as important as the results we come up with.

With the greatest of hesitation, therefore, I present a preliminary list of elements that could serve as discriminators in such analytical enterprises, acknowledging at the same time the importance of refining and scaling the list below, such that it might serve as a starting point for future analysis:

- I. First step: isolate meaningful units for the particular study (here, ivory carving)
 1. Hand
 2. Workshop
 3. Locale – urban center or its immediate surround
 4. Region – culturally, sometimes ethnically and linguistically, identified as coherent
 5. Period
- II. Second step: articulate the progression from more specific to more general characteristics:
 1. Indicative of hand [Morelli, unconscious signature elements; Sauerlander, 'style': stylus]
 - individual facial features
 - proportion of facial features
 - proportion of bodies
 - details of dress or body treatment
 - additive elements [equivalent to 'signature elements,' of limited distribution, co-varying with stylistic evidence for a single hand]
 - relation to edges of spatial field
 - composition
 - degrees of overlap of elements/figures
 - positive-negative space proportions

[these last 4 then allowing one to expand the group by association, across motifs (it is here that the pyxides are singularly important, as unlike individual plaques, they combine several motifs on a single, relatively small object one *could* argue would have been continuously worked by a single individual, further expanding the repertoire of either individual or set – see, for example, Barnett 1975 (1957): S1, where human-animal combat, chariot hunt, female deity all appear).]

- carving techniques
- mounting techniques
[this, of course, is where selected diagnostic markers and boundaries become important: whether the hair curls of a lion-slayer, a griffin-slayer and his griffin in conjunction with the low-relief carving and trapezoidal shape of certain plaques permit us to group two related motifs, before determining whether the curls are sufficient to extend the set further to relief and openwork fragments of griffins in combat or opposing a central palmette tree (e.g., Herrmann 1986: from nos. 78-79 to 127-155 to 1054-1055?)]
- overall judgments of quality

2. Indicative of Workshop

- commonality of theme despite some individuation of hand
- ‘conscious signature elements’ that could transcend hand
[arguments that might permit us to conclude that more than different individuals worked on individual plaques that were then joined into a single panel, as on some of the SW 7 chair backs (e.g., Mallowan & Herrmann 1974: no. 2), or even that (as per Roaf 1983 at Persepolis) more than one individual within a common workshop worked on a single plaque]
- general compositional principles
- additive elements [of wider distribution, across more than a single hand]
- similarity in some facial and bodily features, difference in others
- degrees of difference from unconscious elements of hand and carving (need scale)
- range of carving techniques
- mounting techniques
- judgments of quality [with a broader range of performance than for individuals]

3. Indicative of Locale

- general themes
- general compositional principles
- general features
- unusual characteristics / markers localized within a definable area
- shared features with fixed monuments in similar locale
- locally-specific flora and fauna

4. Indicative of Region

- general themes
- general style and features / markers common to both fixed and movable works spread over a wide yet definable area with some geographical and/or cultural unity
- higher degrees of difference or variation in all other elements [needs measurement scale]
- presence of cross-regional elements and/or external elements locally adapted

5. Indicative of Period

- archaeological evidence for findspot/dating [esp. presence of chronologically-bound elements that cross regional boundaries]
- greatest degree of difference or variation in all elements
- some thematic consistency across regional boundaries
- some consistency in associated elements, yet stylistic variation⁶

Of course, there will always be the anomalies – works that defy classification (e.g., Herrmann 1986: no. 322, pl. 73). They stand as a caution that we are dealing with an imperfect, incomplete archaeological and historical record, coupled with an imperfect analytical schema in a constant state of development. Knowing that there are perpetual oscillations in scholarly disciplines between a focus upon epistemology and data on the one hand, and the interrogation of theoretical/interpretive frameworks on the other, it is important to keep in mind that our models *and* our data shift constantly beneath our feet. In some sense, it is the epistemological work that endures – scholars will continue to use Herrmann's catalogues of the Nimrud ivories long after they cease weighing either of our interpretive studies! Yet, it is also important to leave time and space for self-conscious pauses to consider the interpretive framework. It is less a question of virtue being attached to *either* empirical work *or* theoretical frame, than it is of the need for *both* the one *and* the other; for with increased rigor and consciousness of the consequences of our interpretive strategies, we lay the foundations for the next spurt of empirical work.

For the present, I would be satisfied if we could work on establishing scaled categories, that is, seeking a kind of diagnostic hierarchy of criteria attached to properties that can be measured (see Cowgill 1972; Adams & Adams 1991: 202-213). I would also strongly endorse the introduction of more self-conscious methodological crosschecks, such that groupings by one sort of type-marker, such as 'style,' could then be looked at in terms of how the resultant groups would fit with groups determined by 'motif' and/or 'material/technology' and 'distribution.' For it is clear that groupings – at whatever level – are never given, but rather are always the result

⁶ This schema for production units can be kept quite independent of the terminology established for works/sets that emerged in discussion in the closing session of the meeting, and that underlies the present volume. In that terminology, 'component' could represent a single entity that can be part of an object, like one plaque from a larger chair-back panel; 'artifact' could represent one complete object comprised of several component parts, whether by one hand or more than one hand; 'set' would then consist of a clear cluster of 'n' objects of the same sort, or by the same hand, like the SW 7 chair-backs, grouped by multiple variables, findspot, etc.; 'sub-group' then being an extension of 'n' objects by argument – style, association, circumstance – across typology and themes, identifying salient characteristics or traits; and finally, 'group' would represent an extension of stylistic attributes and assessments of circumstances possible across time and space, with the recognition that degrees of circumstantial evidence increases as degrees of strength of argument decreases.

of interpretation, with some requiring more interpretation (or more imagination/fancy footwork) than others. And if the resultant clusters are to stand – if the criteria used for discrimination are adequate such that boundaries separate consistently and convincingly both internal members and external exclusions – then it seems we *must* make both the articulation of criteria and their weighting a necessary part of the analysis.⁷

To date, at least as far as luxury goods of the early first millennium BCE are concerned, we have been relatively successful in isolating the broad, regional groups using both stylistic and technical criteria. In assigning them to respective regions, I do not see how we can avoid using geographical terms, but would suggest that we emphasize we are using ambiguous identifiers, like ‘Phoenician,’ in their geographical and not ethnic or political sense. The task before us now is to move toward discriminating subsets like locale, workshop and hand (as is also called for in the paper of Georgina Herrmann, this volume). But if our ‘explanations’ are to reflect the complexity of production in antiquity, and if we wish to determine the social coordinates of the craftsmen and merchants who were responsible for their production and distribution, as well as the end-users in any reconstruction of cultural contact, then it is incumbent on us to work actively toward reducing error stemming from methodological flaws. Only then can we hope to argue convincingly that a particular grouping represents the range of one individual hand over time and not two people seated next to one another in the same local workshop, or two adjacent workshops in the same locality, or two proximate but distinct localities within a broader cultural region, and so move on to assessments of contact across cultural boundaries.

⁷ It will be remembered that in the methodological debates of the 1960s and 70s (see p. 30, above), it was frequently argued that only assemblages large enough to permit quantitative analysis could hope to yield scientifically rigorous results. It has since been countered that qualitative approaches can similarly be subjected to rigorous methodological standards and tested for adequacy to theoretical and interpretive frameworks. The optimistic view is that there exist possibilities for refining both method and interpretive theory in the practice of qualitative analysis – toward methods explicitly designed to explore empirical problems and adequate to the theoretical apparatus they are asked to serve.

BIBLIOGRAPHY

- Adams, W. Y. & Adams, E. W., 1991, *Archaeological typology and practical reality: A dialectical approach to artifact classification and sorting*, Cambridge.
- Ashmolean Museum, 1967, *A Select Exhibition of Sir John and Lady Beazley's Gifts, 1912-1966*, Exhibition Catalogue, Oxford.
- Barnett, R. D., 1957, ²1975, *A Catalogue of the Nimrud Ivories. With other examples of Ancient Near Eastern Ivories in the British Museum*, London.
- Beazley, J. D., 1922, Citharoedus, *JHS* 42, 70-98.
- 1927, The Antimenes Painter, *JHS* 47, 63-92.
- 1951, *The Development of Attic Black-Figure* (Sather Classical Lectures 24), Berkeley & Los Angeles.
- Boardman, J., 1988, *Athenian Black Figure Vases*, London.
- 2000, Images and media in the Greek world, in: Uehlinger, ed., 2000, 323-337.
- Braun-Holzinger, E. A. & Matthäus, H., 2000, Schutzgenien in Mesopotamien und in den angrenzenden Gebieten: ihre Übernahme in Zypern, Kreta und Griechenland, in: Uehlinger, ed., 2000, 283-321.
- Brommer, F., 1967, *Die Metopen des Parthenon, Katalog und Untersuchung*, Mainz.
- Cohen, B., 1978, *Attic Bilingual Vases and their Painters*, New York.
- Cowgill, G., 1970, Some Sampling and Reliability Problems in Archaeology, in: *Archéologie et calculateurs: Problèmes sémiologiques et mathématiques*, Paris, 161-175.
- 1972, Models, methods and techniques for seriation, in: D. L. Clarke, ed., *Models in Archaeology*, London, 381-424.
- Davis, W., 1990, Style and History in Art History, in: M. Conkey & C. A. Hastorf, ed., *The Uses of Style in Archaeology*, Cambridge, 18-31.
- Desroches-Noblecourt, C., 1956, Matériaux pour l'étude des relations entre Ugarit et l'Égypte: Interprétation et datation d'une scène gravée sur deux fragments en albâtre provenant des fouilles du palais d'Ugarit, in: C. F. A. Schaeffer, ed., *Ugaritica* III, Paris, 179-220.
- Feldman, M., 2002, Luxurious Forms: Redefining a Mediterranean 'International Style,' 1400-1200 B.C.E., *ArtB* 84, 6-29.
- Flood, F. B., 2001, Ghūrid Architecture in the Indus Valley: The Tomb of Shaykh Sādam Shahīd, *ArsOr* 31, 129-166.
- Gubel, E., 2000a, Multicultural and multimedial aspects of early Phoenician Art, c. 1200-675 B.C.E., in: Uehlinger, ed., 2000, 185-214.
- 2000b, Das libyzeitliche Ägypten und die Anfänge der phönizischen Ikonographie, in: M. Görg & G. Hölbl, eds., *Ägypten und der östliche Mittelmeerraum im 1. Jahrtausend v. Chr. Akten des Interdisziplinären Symposiums am Institut für Ägyptologie der Universität München 25.-27.10.1996* (ÄAT 44), Wiesbaden, 69-100.
- Hawkins, J. D., 2000, *Corpus of Hieroglyphic Luwian Inscriptions. I. Inscriptions of the Iron Age*, Berlin & New York.
- Herrmann, G., 1986, *Ivories from Room SW 37, Fort Shalmaneser* (Ivories from Nimrud IV), London.

- 1989, The Nimrud Ivories, 1: The Flame and Frond School, *Iraq* 51, 85-109.
- 1992, *The Small Collections from Fort Shalmaneser* (Ivories from Nimrud V), London.
- 2000, Ivory carving of first millennium workshops, traditions and diffusion, in: Uehlinger, ed., 2000, 267-282.
- Hill, J. N. & Evans, R. K., 1972, A model for classification and typology, in: D. L. Clarke, ed., *Models in Archaeology*, London, 231-273.
- Hoffman, G. L., 1997, *Imports and Immigrants: Near Eastern Contacts with Iron Age Crete*, Ann Arbor.
- Hunt, R. C., n.d., *Apples and Oranges: Toward Comparability in the Social Sciences*. Unpublished ms.
- Kantor, H. J., 1947, The Shoulder Ornament of Near Eastern Lions, *JNES* 6, 250-274.
- 1956, Syro-Palestinian Ivories, *JNES* 15, 153-174.
- 1960, Ivory Carving in the Mycenaean Period, *Archaeology* 13, 14-25.
- Lakoff, G., 1987, *Women, Fire, and Dangerous Things: What Categories Reveal about the Mind*, Chicago & London.
- Laroche, E., 1958, Etudes sur les hiéroglyphiques hittites, 7: Une signature d'artistes à Karatepe, *Syria* 35, 275-283.
- Lilyquist, C., 1998, The Use of Ivories as Interpreters of Political History, *BASOR* 310, 25-33.
- von Luschan, F., 1943, *Die Kleinfunde von Sendschirli. Ausgrabungen in Sendschirli V* (MOS 15), Berlin.
- Mallowan, M. E. L., 1963, The 'Mona Lisa' of Nimrud, *Iraq* 25, 1-5.
- Mallowan M. E. L. & Herrmann, G., 1974, *Furniture from SW 7, Fort Shalmaneser* (Ivories from Nimrud III), London.
- Morelli, B. (Ivan Lermolieff), 1892, *Italian Painters. Critical Studies of their Works. The Borghese and Doria Galleries in Rome*. Transl. C. J. Ffoulkes, London.
- Neer, R., 1997, Beazley and the Language of Connoisseurship, *Hephaistos* 15, 7-30.
- Niwiński, A., 2000, Iconography of the 21st dynasty: its main features, levels of attestation, the media and their diffusion, in: Uehlinger, ed., 2000, 21-44.
- Roaf, M., 1983, *Sculptures and Sculptors at Persepolis* (Iran 21), London.
- Sasson, J., 1990, Artisans...Artists: Documentary Perspectives from Mari, in: A. C. Gunter, ed., *Investigating Artistic Environments in the Ancient Near East*, Washington DC, 21-28.
- Sauerlander, W., 1983, From Stilus to Style: Reflections on the Fate of a Notion, *ArtH* 6, 253-270.
- Schaeffer, C. F. A., 1954, Les fouilles de Ras-Shamra-Ugarit. Quinzième, seizième et dix-septième campagnes (1951, 1952 & 1953), *Syria* 31, 14-67.
- Suter, C. E., 1992, Die Frau am Fenster in der orientalischen Elfenbein-Schnitzkunst des frühen 1. Jahrtausends v. Chr, *JSKBW* 29, 7-28.
- Uehlinger, C., ed., 2000, *Images as Media, Sources for the cultural history of the Near East and the Eastern Mediterranean (1st millennium BCE)* (OBO 175), Fribourg & Göttingen.
- Wicke, D., 1999, Altorientalische Pferdescheuklappen, *UF* 31, 803-852.

- Winter, I. J., 1977, Carved Ivory Furniture Panels from Nimrud: A Coherent Sub-group of the North Syrian Style, *MMJ* 11, 25-54.
- 1988, North Syria as a bronze-working centre in the early first millennium B.C.: Luxury commodities at home and abroad, in: J. E. Curtis, ed., *Bronze-Working Centres of Western Asia*, London & New York, 193-225.
 - 1989, North Syrian Ivories and Tell Halaf Reliefs: The Impact of Luxury Goods upon 'Major' Arts, in: A. Leonard, Jr. & B. Beyer Williams, eds., *Essays in Ancient Civilization Presented to Helene J. Kantor* (SAOC 47), Chicago, 321-332.
 - 1992, Review of G. Herrmann, Ivories from Room SW 37 Fort Shalmaneser (Ivories from Nimrud IV), 1986, *JNES* 51, 135-141.
 - 1998, Review of G. Herrmann, The Small Collections from Fort Shalmaneser (Ivories from Nimrud V), 1992, *JNES* 57, 150-153.
 - 2000, Thera Painting in the Light of the Ancient Near East: Questions of Methodology and Interpretation, in: S. Sheratt, ed., *The Wall Paintings of Thera: Proceedings of the First International Colloquium*, Vol. 2, Athens, 745-762.

Pyxides and hand-lion bowls: A case of minor arts

Stefania Mazzoni

Among minor art of the first millennium BCE, cosmetic containers carved in miniature relief provide an example of artifacts originating in different sources of production and inspiration. Being specialized for cosmetics and aromatic oils used in prestige contexts and in ritual or on ceremonial occasions, they can be made of precious material, such as ivory and Egyptian Blue, but are more often made of steatite and, especially, of a refractory greenstone. The stone pyxides with their lids form a small but conspicuous group decorated with scenes and in a style strictly related to the earlier Syro-Hittite monumental friezes and were probably manufactured in the same workshops (Winter 1983). Recently excavated pyxides provided an opportunity for reappraising older ones and reassess their chronology (Mazzoni 2001). The bowls decorated with a lion's forequarters projecting above the rim of the bowl and a hand on the exterior of the base as though holding the cup are more numerous (Galling 1970, Athanassiou 1977); they have been divided into groups (Merhav 1980) and attributed to workshops on the basis of their motifs and symbols (Hestrin 1988).

Both classes have relations with monumental stone friezes as well as with other minor art, especially furniture and ivory carving. Consequently, comparisons with stone reliefs have provided and still furnish the basic pointers towards their regional and chronological attributions. In a few cases, thematic and stylistic differences between media have not precluded identification of the original workshops, but more often valid clues are missing and arguments forced. Sources of production and inspiration, instead, can more easily be explored and traced and also dates can more precisely be defined. Moreover, a proper chronological position of these artifacts in the context of the long duration of Syro-Hittite art can account for the characteristics and cultural orientation of the production.

1. *Stone pyxides and their sources of inspiration*

The stone pyxides make up a small and coherent group of twenty-two containers and twelve lids (available to me), only five of which are linked to a container; this includes the new material from Tell Afis (Mazzoni 2001). For the sake of the subject of the present workshop, a few features of this production can be further emphasized. As far as chronology is concerned, stone pyxides are concentrated in the tenth and ninth centuries, with only a limited lingering on into the eighth century. As far as centers of production are concerned, a few provenances can be properly documented and attributions can be proposed on the basis of stylistic and iconographic links with sculpture, following arguments already presented by W. Orthmann and I. Winter.¹

The earlier pieces can be dated to the tenth and ninth centuries and show strong stylistic and iconographic similarities with the tenth century friezes from Zincirli and Carchemish. The banqueting scene and a pair of lion-headed sphinxes with a ram, a couchant gazelle and a bird on the pyxis from Mahmudiye² (*pl. XI:1*) find their closest comparison in the reliefs of the citadel gate at Zincirli.³ The footstools, possibly with animal paws rendered as stylized volutes, are similar to the footstool of the goddess Kubaba on a possibly late tenth century stele from Malatya⁴ and to that of the figure on a sphinx throne on an ivory pyxis from Nimrud (IM 79513), which is attributed to the 'flame and frond group' and dated to the ninth century BCE.⁵ To the workshop of Zincirli we can no doubt attribute the fragment of a lid from Gerschin (Zincirli) decorated with a rosette in the center.⁶

To the late tenth century workshop of Carchemish we can attribute not only the fragmentary pyxides from Carchemish (Winter 1983), but also a fragment from Kuyunjik that shows a hunting scene with an archer, a bull and a goat (*pl. XI:2*).⁷ Together with the Carchemish items, this piece, too, parallels the style and themes of the King's Gate.

The pyxides dating to the ninth century can be attributed to a variety of sources. I return briefly to deal with the pyxis in the Museum of Fine Arts

¹ Orthmann 1971: 163-164; Winter 1983: 183-184.

² Mazzoni 2001: 295-296, fig. 5 and related bibliography.

³ Orthmann 1971: 62, no. Zincirli B/31b, pl. 61.

⁴ Orthmann 1971: 96, Malatya B/4, pl. 42f; Hawkins 1981: 169, fig. 2-3; Hawkins 2000: 328-329, Malatya 13, pl. 164.

⁵ Herrmann 1989: 90, pl. XIa; Herrmann 1992a: pl. 21:4. This footstool is transformed into a taller type in the SW 7 ivories: Mallowan & Herrmann 1974: 89, pl. LIV, no. 46, Panel 2.

⁶ Mazzoni 2001: 297, fig. 10 and related bibliography.

⁷ Mazzoni 2001: 294-295, figs. 1-2. Features suggesting an early date and a connection with the Herald's Wall frieze (Orthmann 1971: nos. H/3-9, Taf. 33) are the tall palmette and the scorpion man.

of Boston (*pl. XII:3*) with a banqueting figure and two sphinxes with raised paws on either side of a pedestal with a crescent and a star. Comparisons of both style and subject point to the final tenth century reliefs from Carchemish and Zincirli. Similarly, the face of the sphinx recalls the facial features of the reliefs recently found in the citadel of Aleppo, dated to the late tenth century.⁸ The astral symbol can be compared to those on an Aleppo orthostat and a stele from Tell Afis (Mazzoni 1998a). The heraldic posture of the sphinxes with a raised paw occurs rarely for seated figures but more often for standing ones as those on an ivory pyxis (S50, BM 118175) of a group from Nimrud, which has been attributed to the orbit of Carchemish.⁹ Although their physical conventions are distinct, they are not too dissimilar from the ones of the Loftus group from Nimrud.

The lid might come from a different but not too distant source. The motif of rosettes alternating with basket-weave patterns depicted on the sides can be found on a few other lids of the same class, but also on the above mentioned ivory pyxis from Nimrud. The softly grooved eight-petalled rosette (in one case seven) can be compared to the rosettes on the same ivory pyxis and to those on the lateral frame of a monumental high relief from Carchemish, which was found at the foot of the Great Staircase that possibly dates to the late eighth century.¹⁰ Moreover, it is worth noting that the basket-weave pattern, so often decorating frames, is the usual convention for the lion's mane on the Tell Halaf reliefs of the ninth and mid eighth century.¹¹ This same milieu is indicated by the two goats facing a tree represented in the middle of the lid. They recall the group on a golden plaque from Tell Halaf,¹² as well as that on a pyxis from Well AJ in the North-West Palace of Nimrud.¹³

The pyxis from Tell Rifa'at (Shaath 1986) has been convincingly dated to the ninth century and might have originated from a source aware of themes and conventions documented in the reliefs of Tell Halaf, in those from the gate of Sakçagözü, as well as in a few Nimrud ivories.¹⁴

⁸ Kohlmeyer 2000: 19-20, pl. 2 bottom; see for the date proposed, p. 38.

⁹ Barnett 1975: 195, pl. XXXIII-XXXIV. Winter 1983: 185, pl. XLIX:d. The sphinxes in the friezes of the group of ivories from Ziwiye are represented in this same posture, alternated to large rosettes: Mazzoni 1977, nos. AVI 1,2,6,7,10, pls. XIV-XVI; Ghirshman 1979, pl. IX:4-5; XII:3-6.

¹⁰ Orthmann 1971: 36, 513, Carchemish K5, Taf. 34d. It was associated to a relief in similar style representing a figure enthroned on a ceremonial throne decorated with rosettes that show a slightly different rendering of the petals (K6). The high relief can be compared with the relief of the Great Staircase friezes attributed to a son of king Sastura.

¹¹ Moortgat 1955, nos. A3, 52, 61, 68-69, pls. 38, 43, 47; no. Ba,3, pl. 105.

¹² Hrouda 1962: 3, 19, no. 1, pl. I, from the Old Grave; von Luschan 1943: 103, pl. 47a-b.

¹³ Safer & al-Iraqi 1987: 58-60, figs. 45-46.

¹⁴ Mazzoni 2001: 294, fig. 6 and related bibliography.

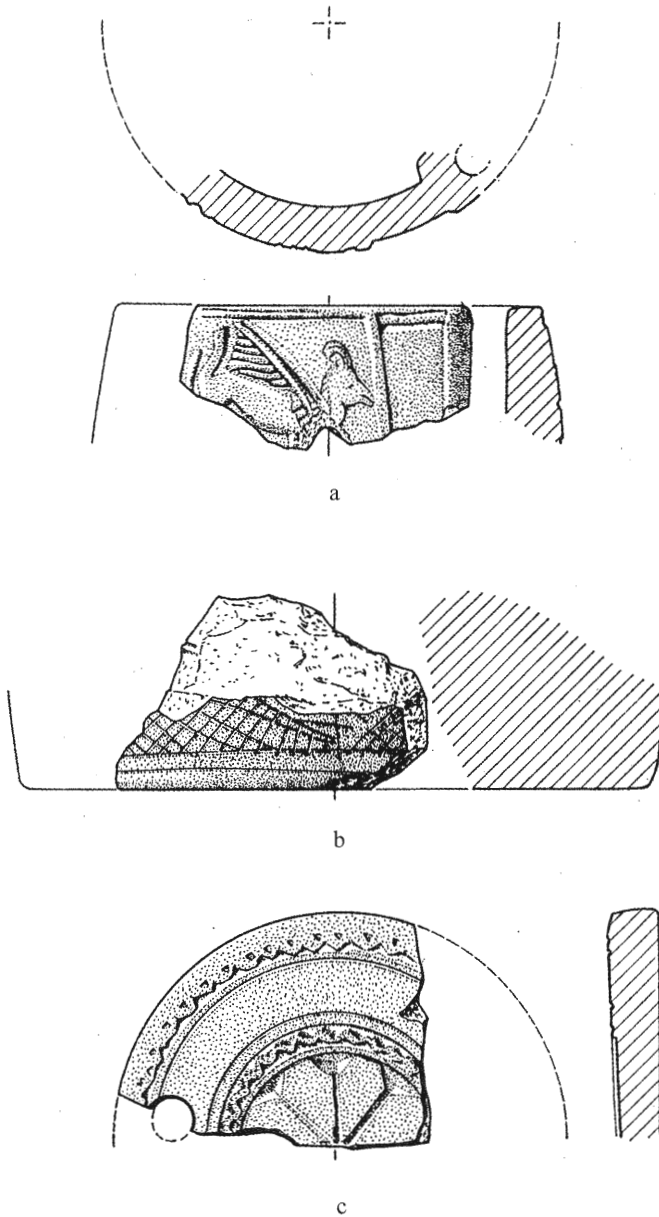


Fig. 1 Fragments of pyxides and lid from Tell Afis:
 a: TA.72.311, greenstone (Idlib Museum) [drawing S. Martelli];
 b: TA.99.G.99, greenstone (Idlib Museum) [drawing S. Martelli];
 c: TA.88.E.171, greenstone (Idlib Museum) [drawing S. Martelli].

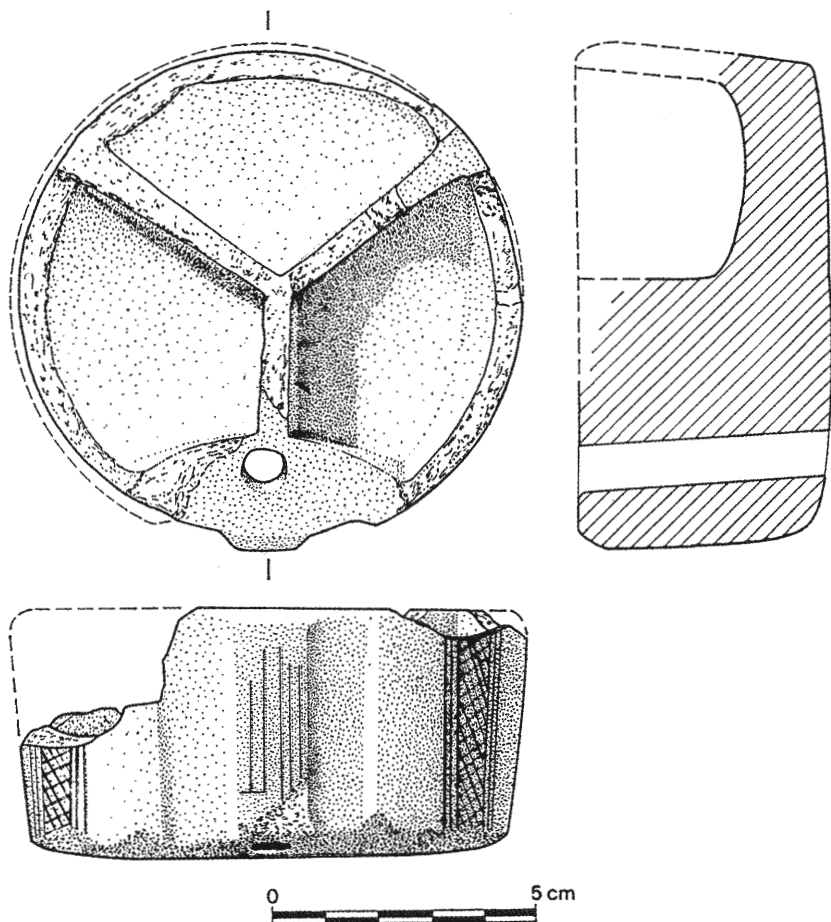


Fig. 2 Pyxis from Tell Afis, TA.86.D.152, greenstone (Idlib Museum) [drawings S. Martelli].

The few fragments of pyxides and lids from Tell Afis can be assigned to a local source active probably in the ninth and eighth centuries (*figs. 1-2*). The pieces from Tell Deinit and most of those from Rasm et-Tanjara (*fig. 3*) might also be attributed to this same source, possibly in its latest phase of activity. The earlier ninth century pieces from Tell Afis display both a soft carving technique and rougher incisions, as is the case of many of the Rasm et-Tanjara pieces. The winged griffin of a fragmentary piece (*fig. 1a*) can be compared to the griffins on the reliefs on the gates of Zin-

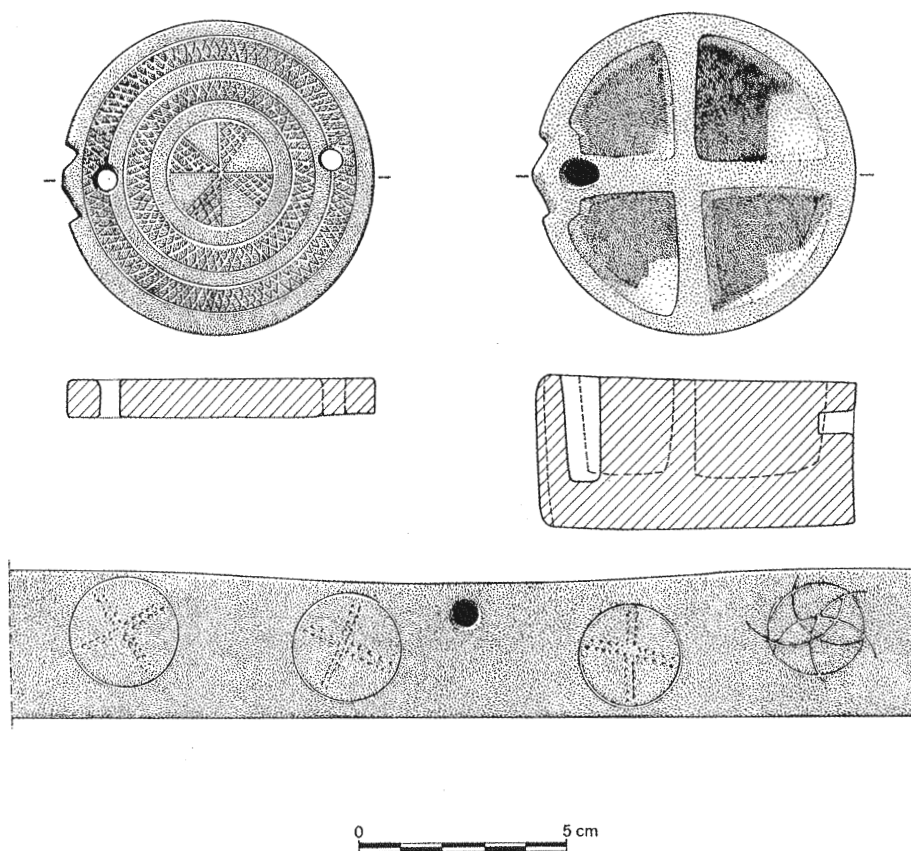


Fig. 3 Pyxis from Rasm et-Tanjara, greenstone (Archaeological Museum, Aleppo, 6700, 839) [drawing S. Martelli].

cirli,¹⁵ while the style of carving and rendering of its body rather recalls the ones depicted on the Loftus pyxides from Nimrud. The rendering of the wing, however, recalls that of the sphinx of the Boston pyxis, a fact that eventually supports the same dating for both. Another small fragment from a final Iron IC context dating to the early ninth century that is incised with a wing possibly of a composite creature (*fig. 1b*) and a fragment of a lid of an Iron IIA context dating to the middle of the ninth century (*fig. 1c*) can both be compared to pieces from the Rasm et-Tanjara hoard.¹⁶ Moreover,

¹⁵ Mazzoni 2001: fig. 7, no. TA.72.311. Orthmann 1971: Zincirli A/5, pl. 55:c; B/21, pl. 59d. These figures depend on the Late Bronze Age tradition documented in the impressions of Emar, Carchemish and Ugarit: Beyer 2001: 386, figs. 93-94. See also the griffin on the horn from Emar: Margueron 1986: 156, fig. 1.

¹⁶ Mazzoni 2001: 296-297, fig. 8, TA.99.G.99; fig. 9, TA.88.E.171. Athanassiou 1977: 211, no. 100. I also offered comparisons for the rosette with an alabaster lid and a kohl-

the incision technique is better documented in the apparently later pieces from Tell Deinit, Rasm et-Tanjara and Tell Afis (*figs. 2-3*), which can be assigned to the eighth century activity of the same workshop.¹⁷

This review of the pyxides and their sources makes it clear that they were an occasional rather than a specialized production and that they were manufactured in the main centers of northern Syria, precisely where monumental art was produced (Winter 1983). Sources of inspiration and production were certainly the same for both media, but the limited selection and choice of ritual, ceremonial and mythological themes of the containers were instead dictated by their ultimate function and were inspired by the occasion for which they were destined.

Moreover, stone and ivory pyxides apparently originated from the same sources of inspiration, but they did not belong to the same sources of production. A range of decorative motifs and a few subjects were common to both, but style, conventions and iconographies apparently do not completely coincide. Whether this was due to the specialization of the ateliers by raw material, or rather to a separation of the sources of production and inspiration based on both ideological commitment and functional destination, is debatable and I will return to this point later.

2. *Hand-lion bowls and their artistic sources*

Quite a different picture is offered by the hand-lion bowls or spoons, which, despite their large number and the few motifs depicted, display a large variety of forms. Their style and conventions can be generally traced back to the reliefs of the ninth and eighth centuries. There are more than one hundred examples. They are mostly carved of steatite and, especially, of a refractory greenstone used in the Middle Bronze Age for moulding metal, but they also include a very few examples in ivory and Egyptian Blue (Kinneret and Hasanlu).¹⁸ In his dissertation, Homer Athanassiou (1977) counted sixty-seven examples attributed to the Rasm et-Tanjara hoard (eastern Ghab, Orontes valley) and K. Galling (1970) a total of ninety. Merhav (1980) classified the bowls into four types on the basis of their decoration, attributing her type III, characterized by volute-palmettes set in alternating directions and foliate rings decorating the tube, to the second half of the eighth century and the region of Zincirli.

More recently excavated pieces from Tell Afis and Tell Mardikh can be added to the group. The greenstone fragment from Tell Mardikh (*fig. 4a*)

box from Hama: Riis & Buhl 1990: 75, no. 99, fig. 37. Riis 1948: 179-180, fig. 230D, from GVIII 133, which is attributed to Period II: see 227. See also the ivory pyxis from Nimrud, S50, BM 118175, as rightly noted by Athanassiou 1977: 216, note 21; see Barnett 1975: 195, pl. XXXIII-XXXIV.

¹⁷ Mazzoni 2001: figs. 11, 13-14 and bibliography.

¹⁸ Fritz 1987; Fritz 1990: 110-112, pls. 48-49, 119-120; Muscarella 1965.

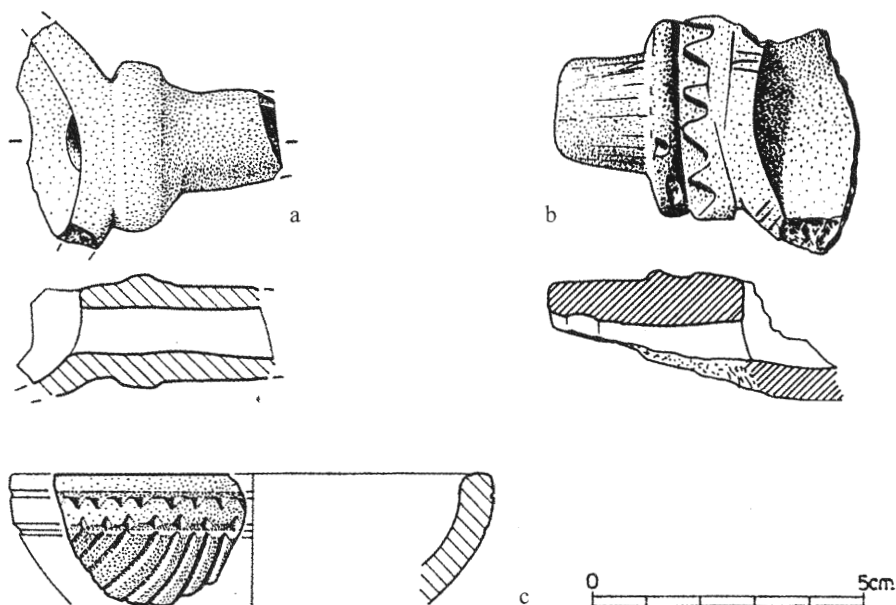


Fig. 4 Fragments of tubes and bowl from:
 a: Tell Mardikh, TM.89.G.1, greenstone (Idlib Museum) [drawing S. Martelli];
 b: Tell Afis, TA.92.L.341, greenstone (Idlib Museum) [drawing S. Martelli];
 c: Tell Afis, TA.87.D.118, greenstone (Idlib Museum) [drawing S. Martelli].

was found in a waste-pit containing Iron Age II-III material (F.4461). The pieces from Tell Afis come from different Iron II-III contexts and are of different style and material. The fragment TA.92.L.341 (*fig. 4b*; D'Amore 1998) shows a schematic rendering of the simple foliate ring (type A in Merhav 1980: 103). TA.86.D.118 (*fig. 5*; *pl. XII:4*) comes from a late eighth to early seventh century context and is made of greenstone. It has four fingers preserved at the base of the cup, which are rendered in a quite naturalistic manner. Also the pattern engraved under the rim is carefully drawn. The carving style is apparently similar to that of a spoon from the Louvre (*pl. XIII:5a*),¹⁹ while the rendering of the fingers can be compared to that of the hands on the eighth century stela from Marash,²⁰ on which the nails are delicately carved, to the relief of the son of Sastura from the Gatehouse of the Great Staircase at Carchemish,²¹ or to the hand vividly grasping an inscribed bowl on another relief from Carchemish.²² A differ-

¹⁹ Parrot 1964: 228, figs. 11-12.

²⁰ See the particular in the photo: Bittel 1976, pl. 316.

²¹ Woolley 1952, pl. A.21b; Hawkins 2000: 157-159, II.31-32, pls. 48-49.

²² Woolley 1921, pl. A16e; Hawkins 2000: 198, n. II.62, pl. 78. tentatively dated to ninth century.

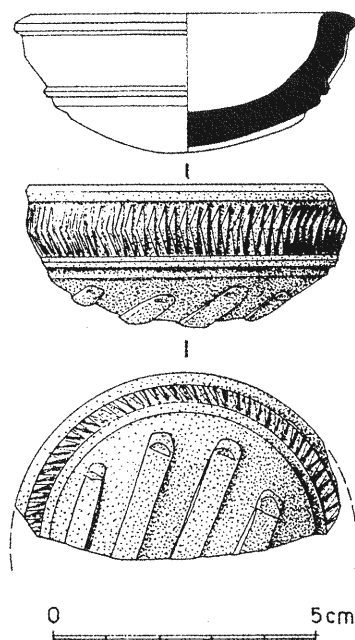


Fig. 5 Hand bowl from Tell Afis, TA.86.D.118, greenstone (Idlib Museum) [drawing S. Martelli].

ent, more schematic rendering of the nails is shown in the fingers holding an inscribed disc or rim of a bowl from the antique market²³ or in the hand of the god on the Ivriz rock sculpture.²⁴ A second hand bowl from the Louvre (AO 21108) (*pl. XIII:5b*) also has the nails carved in great detail.²⁵ The comparisons suggest a late eighth century workshop for the Afis and Louvre pieces.

A similar date can be proposed for other spoons that show a soft and naturalistic carving of the hand, with fingers and nails softly modeled. Two bowls from Zincirli and Hazor show different versions of a similar style.²⁶ The Zincirli spoon (*fig. 6a*) was found close by an engraved silver plate in the vicinity of the inner Citadel Wall (Burgmauer) to the west of the Gate (I 15 Burgplan). The Hazor spoon (*fig. 6b*) was found in Locus 3115b of Area B, Stratum Va, dated within the third quarter of the eighth century. A further spoon was found in Carchemish and shows a similarly carved hand with the joints of the fingers incised.²⁷

²³ Hawkins 2000: 558-559, XII.3, Beirut, pl. 317.

²⁴ Hawkins 2000: 516-518, X.43, Ivriz 1, pls. 294-295.

²⁵ Parrot 1964: 227-228, fig. 10, pl. XIV.

²⁶ Von Luschan 1943: 33, 148, pl. 13c,d; 14h,i; Yadin 1960: 63, pls. CVIII; CLXIV: 12; from Area B.

²⁷ Woolley 1952, pl. 71g. I could not find any reference to its provenance.

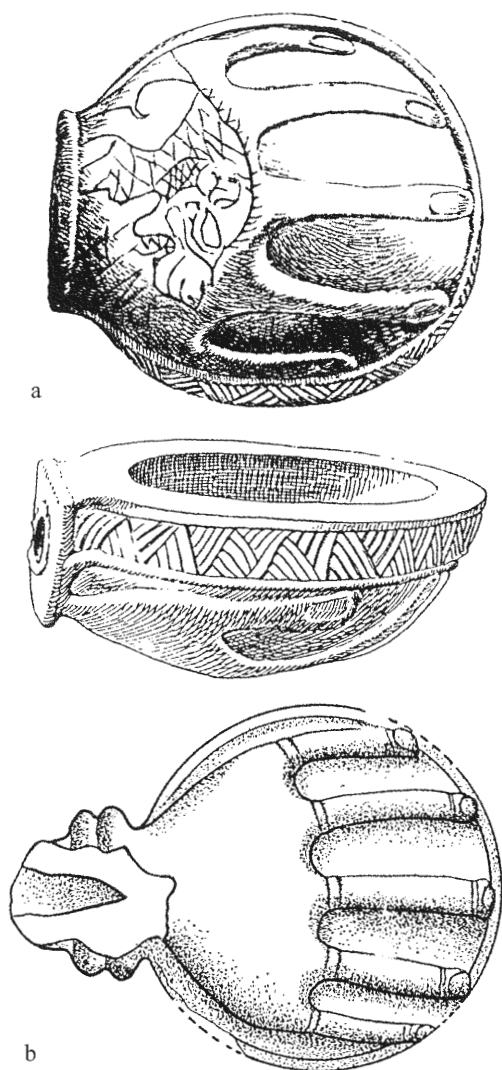


Fig. 6 Hand bowls from:
a: Zincirli, S 1997, serpentine [after von Luschan 1943: pl. XIVh, I];
b: Hazor, B 855/1, hard limestone [after Yadin 1960: pl. CVIII].

The five hands from Afis, the Louvre, Hazor, Zincirli and Carchemish show the fingers parallel and detached. This is quite an unrealistic representation, even though the carving of the fingers is soft and sensitive. There is a different rendering documented on a hand-lion bowl found in the sanctuary of Hera at Samos,²⁸ where the fingers diverge a little, are softly carved and show the joints marked by incisions, like those of the lion paws extending over the rim of the bowl. A further rendering is the one adopted in the naturalistic open hand with fingers diverted on two ivory spoons from Nimrud (*pl. XIV:6a*). The hand of another Nimrud stone spoon,²⁹ which shows a frieze with recumbent animals under the rim and over the tips of the fingers, may also be rather realistic. An Egyptian Blue spoon covered with gold foil, which was found in the Burned Building of Period IV at Hasanlu and dates to the ninth century, has naturalistic fingers.³⁰ Still more realistic is the Egyptian blue hand-lion bowl found in the debris of a tower of Stratum I of the fortifications at Kinneret/Tell el-'Oreimeh, which can be dated to the second half of the eighth century BCE. This bowl, which was cast in a mold, reveals a naturalistic style despite the excavator's impression.³¹ Quite different, instead, is the hand carved on a spoon from the Yunus cremation cemetery in the area of Carchemish (*pl. XIV:6b*); the fingers are not separated and the nails are carved in a realistic style.³²

The second hand bowl from Afis, TA.89.D.37 (*fig. 7a; pl. XIV:7a*) comes from a middle to late eighth century deposit of Area D in the Lower Town. It is carved in a cruder style with nails and joints marked by incisions as on a spoon in the Borowski Collection and one in the Ashmolean Museum that was acquired in Aleppo (*fig. 7b*).³³

A further bowl from Afis, TA.87.D.118, comes from a final eighth century context and preserves only a small part of the geometric pattern decorating the outer rim and a section of the outer body (*fig. 4c*). The motif of the waving zigzags finds comparisons on the above mentioned Borowski spoon and on another spoon in the Louvre (*pl. XIII:5b*). Similar patterns also decorate two lids of pyxides from Afis (TA.88.E.171 on *fig. 1c*, and TA.72.266) and a lid attributed to the Rasm et-Tanjara hoard.³⁴ The pattern can be seen in decorative frames of a few ivories from the South-East Palace at Nimrud³⁵ and on the already mentioned spoon from Samos.

²⁸ Fritz 1987: 236 top and related bibliography.

²⁹ Barnett 1975: 197-198, nos. S.85-86, pl. XLIX, nos. BM 126577-126578; 198, fig. 82, no. BM 130864.

³⁰ Muscarella 1965: 42-43, fig. 3

³¹ Fritz 1990: 110-113, pls. 48-49; 119-120; Fritz 1987: 233: "even though the hand is strongly stylized," but emphasizes the great detail of the fingernails.

³² Woolley 1914: 96, pl. XXVII M,1; Fritz 1987: 236, bottom right.

³³ Muscarella 1981: 267-268, n. 234; Moorey 1980: 47, fig. 8: 140B.

³⁴ Athanassiou 1977: 211, no. 100.

³⁵ Barnett 1975: S167a-e, pl. LXVIII.

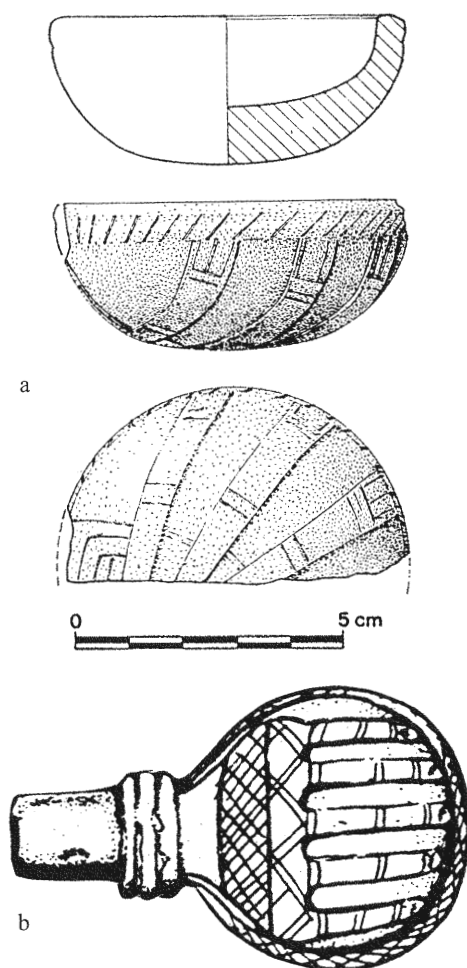


Fig. 7 Hand bowls from:
 a: Tell Afis, TA.89.D.37, reddish stone (Idlib Museum) [drawing S. Martelli];
 b: acquired, pinkish-red stone (Ashmolean Museum, Oxford) [after Moorey 1980: no. 140B, fig. 8].

Hand bowls can be decorated with a lion muzzle protruding over the rim and a further class consists of bowls with only the lions. On the Kinneret bowl, the lion grasps the rim of the spoon with its forepaws and, seen from below, seems to grasp also the human hand. There can be differences in style and rendering of the human hand and the lion, as on the one from the American University of Beirut, which gives weight to Muscarella's

claims of forgery.³⁶ Another spoon in the Louvre (*pl. XIII:5a*) only preserves the forepaws grasping the bowl. The paws are extended and detached from the rim on one spoon in the Kofler collection (K410G).³⁷ This rendering is found on pieces from the same and other collections³⁸ and on two fragmentary bowls from Zincirli.³⁹ There are a few spoons that have more than one lion, such as a steatite one from Hasanlu and one in the Kofler collection;⁴⁰ on these, the bodies of the animals are carved on the base of the bowl.

On one of the pieces in the Louvre (*pl. XIII:5b*), two eagles are grasping the spoon instead of the lions. This piece recalls an ivory container found in pit AJ of the North-West Palace at Nimrud, on which the eagles protrude over the rim with their open wings; their feathered body is patterned in a similar but more detailed and miniaturist way.⁴¹

There is a further piece in the Museo dell'Olivo at Imperia (*pl. XV:8*), which has been restored from several fragments.⁴² The grooved rim of the bowl can be compared to that of a bowl from a private collection published by A. Parrot, while the rendering of the mane is similar to that on a spoon (*pl. XV:9*) found in the debris of *Gebäude D* of Büyükkale at Hattusha, dated to thirteenth century but disturbed by Phrygian intrusions,⁴³ and to that on one from Zincirli (*fig. 8*) found in the vicinity of the older houses to the west of the *Obere Palast* (k 8).⁴⁴

To conclude, the production of hand-lion bowls concentrates in the ninth and eighth centuries. The rendering of the hands and of the mane of the lions can be a valid clue for their attribution. In general, they seem to replicate conventions known in monumental art. Fingers can be modeled in a naturalistic way, but several variants and different schematic renderings are also well documented. This variety may reflect a variety of sources of production. Moreover, when interpreting these artifacts, it is important not to underestimate the problem of forgeries, which makes it difficult to provide an evaluation of the class and its sources.

³⁶ Stucky 1971 fig. 1; Muscarella 1977: 190-191, lists 7 pieces as forgeries: nos. 234-240; in footnote 97 among the many which raise doubts is also that in the American University of Beirut.

³⁷ Muscarella 1965: 43, fig. 4.

³⁸ Parrot 1964: fig. 17; fig. 19 = Muscarella 1965: 45 no. K410A, fig. 9; Muscarella 1965: 45, no. K410C, fig. 6; no. K410A, fig. 9.

³⁹ Von Luschan 1943: 148, pls. 13:a-b, e-f; 14:a-b, d.

⁴⁰ Muscarella 1965: 41-42, figs. 1-2, 10; 45, Kofler: no. K410A, fig. 9.

⁴¹ Invernizzi 1985: 394-399, no. 170; Safer & al-Iraqi 1987: 17-25, figs. 4-5.

⁴² The piece is said to come from an Iranian source. I owe the relative informations to the kindness of Patrizia Garibaldi and the reference to Serena Maria Cecchini.

⁴³ Parrot 1964: 231, figs. 15-16; Boehmer 1972: 211-214, no. 2191, pl. LXXXIII.

⁴⁴ Von Luschan 1943: 148, pls. 13:e-f; 14:d-e.

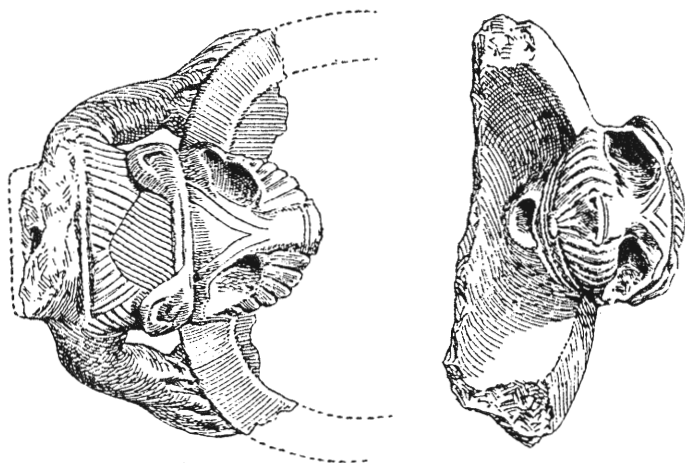


Fig. 8 Lion bowl from Zincirli, S 1996, dark-brownish serpentine [after von Luschan 1943: pl. 14d-e].

3. Comparing different artifacts

Stone pyxides and hand-lion bowls share a variety of common features and also show individual traits. Sources of inspiration are certainly common to both; sources of production might in part coincide. Comparisons with other artifacts of minor art and techniques of manufacture and with monumental reliefs reveal a number of similarities and differences.

Among the similarities between different media, those linking stone and ivory pyxides with monumental friezes and their style of carving and subjects have rightly been emphasized by Irene Winter. Spoons offer another case of the same process. Since figurative conventions are good indicators of the artistic 'milieu' and real workshops, the rendering of the hands and lion muzzles can be traced back to specific artistic sources. It is worth noting that different media and objects of different technique of manufacture can display a strong level of similarity, which suggests individual sources of production. I will cite the case of the lions of 'Ayn Dara and a bronze lion from Olympia;⁴⁵ another case is offered by the Meharde stele, and a few ivory and bronze frontlets with nude goddesses.⁴⁶ The fact that on one of them Lu'ash is mentioned (Nimrud SW 37) and on another the tribute of Umqi to Haza'el,⁴⁷ points to the Lower Orontes between Hamath/Lu'ash and Pattina as their regional artistic sphere. Consequently, similarities occur between different objects and media made of a variety of

⁴⁵ Orthmann 1975: 424, fig. 137a-b attributed the lion to a ninth century Syrian source.

⁴⁶ Riis & Buhl 1990: 13-14, figs. 6-7; Hawkins 1995: 97, pl. II.

⁴⁷ Kyrieleis & Röllig 1988: 37-75, pls. 9-15; Bron & Lemaire 1989.

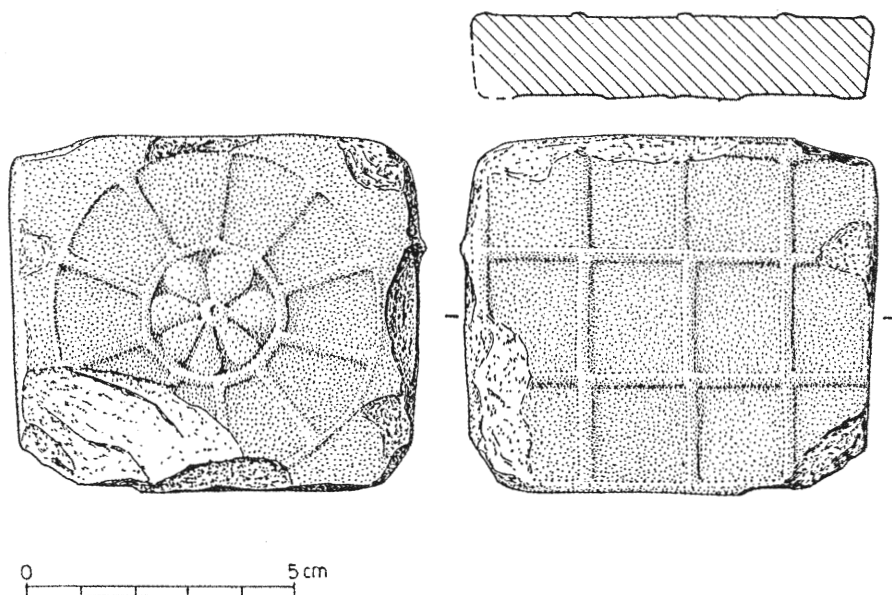


Fig. 9 Cosmetic plate from Tell Afis, TA.72.18, greenstone (Idlib Museum) [drawing S. Martelli].

materials and carving techniques. The raw material used was not influential if not in terms of style of carving and inner conventions. It is evident that the artistic milieu was orientated by different productions and manufacture. It is also evident, however, that the carving techniques for different materials entailed the adoption of inner conventions and style, and, by consequence, a certain degree of distinctness among the genres was achieved.

There are also a number of similarities linking different objects. The presence of a few motifs such as the guilloche and rosette was a common trait for cosmetic containers, including kohl-boxes and other cosmetic instruments. We can produce the example of a greenstone plate from Tell Afis (*fig. 9*) with a rosette at one side and framed spaces, probably for mixing pigments or cosmetics, at the other. These motifs derive from an Early Bronze Age tradition for precious and often exotic stone containers.⁴⁸ They were meaningful symbols related to the function of these small pots and the products they contained, such as oils, perfumes, cosmetics, spices, and to the occasion for which they were destined, probably ritual and cultic ceremonies, both official and private.

⁴⁸ Mazzone 2001: 293-294, quoting examples from Ebla, Mari; Pinnock 1981, 1989, 1995; Dolce 1995. Note the third millennium stone ware bowl from Tell Brak decorated with rosettes: Oates & Oates 1989: 202-204, *fig. 5*.

The fact that these containers shared the same motifs is an indication of their functional specialization and not proof of their belonging to similar artistic sources. Furthermore, these motifs were very popular in the art of the period and appear in other media. We may refer to architectural decorations and frames in Syria, such as the decorations in the temple of 'Ayin Dara, the stone friezes found in front of Building II at Hama, the carbonized beam from gate F of Building I at Hama and the painted bricks of the *Postament* in front of the *Tempel-Palast* of Tell Halaf.⁴⁹

A number of dissimilarities can be recognized among the artifacts of the same type but also among different artifacts. There is a certain degree of variability within the same class of artifacts, as we noticed above for the case of the carved spoons, while stone pyxides being also less numerous are apparently more homogeneous. If we include in our investigation other stone containers, such as bowls and tripod basins, we can recognize the same motifs, yet they are not identical and differ in style and rendering. We can take as an example three stone bowls from Tell Halaf and Carchemish (*pl. XVI:10*) with a rosette on their bases⁵⁰ or a bowl from Elbistan Höyük (*pl. XVI:11*) with eight-petalled rosettes, nude goddesses and eagles.⁵¹ Similarly, the lid of a pedestal stone bowl in the Bible Lands Museum in Jerusalem with a rosette in the middle reveals a different style and belongs to yet another tradition.⁵² The variability in the rendering of the same motifs is an indicator of multiple sources of production. Multiple sources point to an occasional rather than specialized production, consequently sharing style and subjects with other media.

Among the dissimilarities between similar objects and media made of different materials, the most striking ones, to me at least, are those separating ivory and stone pyxides. They share, in fact, the morphology of the container and the decoration that frames lids and outer surfaces. The pyxis from Tell Halaf (*fig. 10*) may serve as an example: it shows a rosette in the middle of the lid, which is inlaid in gold and frit, an inner circle of guilloché and an outer circle of a twisted braid, which also decorates the base of the bowl on its outer surface.⁵³ This pyxis was found as a part of a rich funerary equipment of golden bowls, earrings, funerary masks and engraved platters in the southern earlier grave inside the terrace to the north

⁴⁹ Naumann 1950: 71-78, pl. II-III, fig. 36; Fugmann 1958: 159-161, 202-205, figs. 198, 257. A further form is constituted by the basalt grilles of Hittite type documented in the Aleppo and 'Ayin Dara temples: van Loon 1995: 182-185; Neve 1993: 439-442, pl. 76, fig. 1.

⁵⁰ Hrouda 1962: 67, 70, nos. 96-97, pl. 52: 96-97; it is uncertain if no. 97 was in pottery or stone: footnote 1, p. 67. Woolley 1939: pl. XVIIa; the bowl was found in the West Gate cemetery of Carchemish.

⁵¹ If genuine: Riemschneider 1954: 49, pl. 105 bottom. On the symbol of the rosette, see Van Buren 1939 and Moortgat-Correns 1994.

⁵² Allegedly from the vicinity of Tell es-Sa'idiyeh: Beck 2000: 176, fig. 25.

⁵³ Hrouda 1962: 55, no. 271, pls. 43: 271, 50.

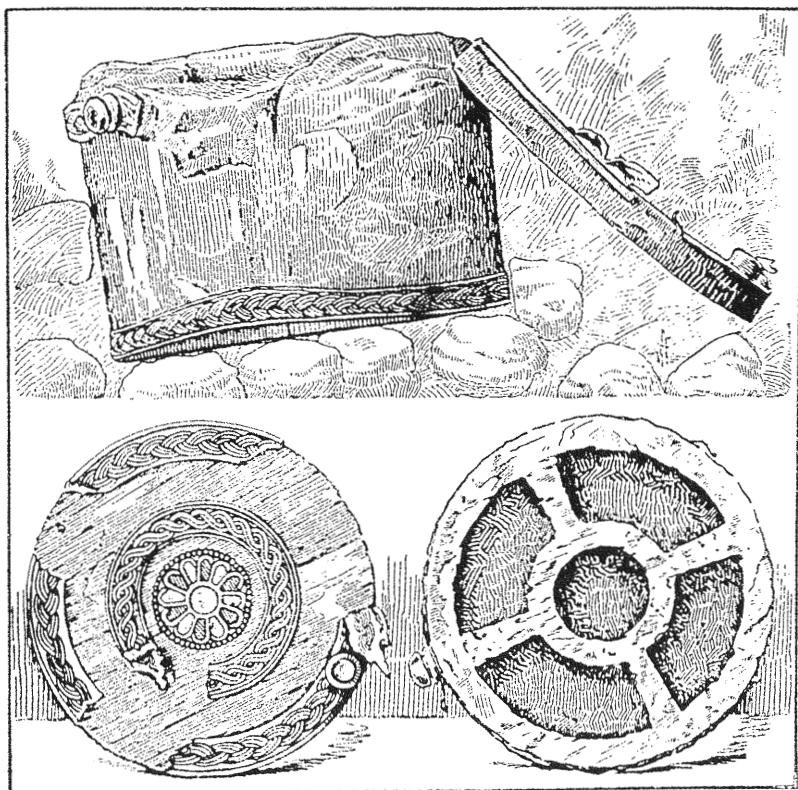


Fig. 10 Ivory pyxis from Tell Halaf [after Hrouda 1962: pl. 43: 271].

of the *Tempelpalast* of Kapara. An *ante-quem* date for the tomb is furnished by the Kapara complex, which dates no later than the ninth century.⁵⁴

If the morphology of ivory and stone pyxides is undoubtedly the same, the figurative repertory shows, instead, a few noticeable differences that distinguish the two productions. They can be summarized in the fact that stone pyxides reproduced style and conventions of the monumental reliefs of the tenth and ninth centuries BCE, which constituted the source of both inspiration and production for the small pots. They were occasional artifacts, while ivories, including pyxides, reveal individual traits in style and figurative conventions and their own selection of images and symbols. They were, in fact, a production developed in ateliers specialized in ivory carving. There certainly are a few groups that have variously been related to the reliefs. We can cite the ivories from SW 7, whose source has been successfully traced to the mid-eighth century reliefs from Zincirli and

⁵⁴ Naumann 1950: 100-103.

Sakçagözü (Winter 1976b). On the other hand, we have the 'flame and frond' group which has been attributed to the same source as the ninth century Tell Halaf reliefs (Herrmann 1989; 2000: 272-275), but which is also considered to be the source of inspiration for the reliefs (Winter 1989).

Chronology is an important clue to interpretation. The fact that we do not have ivories of the earlier phase of Syro-Hittite art, Iron Age I, which can be confidently dated from the middle of the twelfth century to the end of the tenth or beginning of the ninth century, makes difficult if not precludes any further association between ivories and sculpture. While stone pyxides are concentrated in this earlier phase, most of the groups of ivories known from Syria (Arslan Tash, Zincirli, Hama, Tell Ta'yinat, Carchemish) and adjacent regions (Samaria, Salamis, Nimrud, Khorsabad) seem to have been manufactured in the ninth and eighth centuries BCE,⁵⁵ and a minor group was carved or still in use in the seventh century, such as the Til Barsib, Sultantepe and Ur ivories.⁵⁶

The obvious conclusion from the above reasoning is that stone pyxides were an occasional production; hand-lion spoons were probably occasional also and not standardized whatever material they were made of. Ivory carving, on the other hand, was a specialized production, linked to the skill of mastering the raw material. Minor art made of stone displays a higher inner variability and greater similarity with monumental art and its sources, both ideologically and stylistically, and originated in the same artistic sphere and workmanship. Ivory carvings were produced in the same artistic milieu, but in specialized workshops, which could create their own language of style and conventions.

There are also other implications in the different characteristics of stone and ivory minor art and their belonging to different sources of production. These implications become evident when we investigate the nature and the regional identity of these sources and their cultural orientation from a broad historical perspective.

4. Syro-Hittite art as a coherent scenario

When transferring the above comments on minor art and its sources of production and inspiration to the long history of Syro-Hittite art, a coherent picture emerges. During the twelfth and eleventh centuries, the friezes and sculptures from 'Ayin Dara, Zincirli, Yesemek and Sikizlar witness a

⁵⁵ Winter 1976a: 15-17; Winter 1981: 122-129; Herrmann 1986: 48-53; 1992a: 28-39; 1992b: 66-71. It is important to recall that the significant mention "...to our lord Hazael..." on a fragment from Arslan Tash does not constitute a conclusive argument for dating the whole group nor for its attribution to Damascus: Winter 1981: 121-123; Puech 1981: 561-562.

⁵⁶ Bunnens 1997: 435-450; Barnett 1953: 48, pl. V; Mitchell 1991: 119.

strong homogeneity, being probably the products of a single itinerant workshop that might have been trained at Hattusha. The Hittite artistic orientation, if not direct derivation, is even more evident in the reliefs of the Lion Gate of Malatya. Less evident, but still pervasive, was this influence in Carchemish, a site distant from Malatya but related to it by direct dynastic links. Here a few older themes and several stylistic conventions were translated to the reliefs of the Water Gate and a few dispersed sculptures that also display obvious similarities with the 'Ayin Dara and Yese-mek works. The late tenth century reliefs from Zincirli (Outer City Gate, Citadel Gate), Carchemish (in chronological order: Herald Wall, Long Wall of Sculpture, King's Gate, Processional Entry) and Aleppo (Temple on the Citadel) were probably created by three workshops, which developed the Hittite tradition into a new and fresh common style for the celebration of the patron gods and their patronized lords. The techniques primarily mastered by the Hittites, precisely stone carving and metalwork, were the natural sources of both inspiration and production for minor art and for valuable objects mainly aimed at circulation among a very restricted elite for special occasions and rituals.

It was in the course of the tenth century that a new urbanization emerged in Syria and southern Anatolia. Old towns recovered their political role, were newly planned and gradually enlarged. New foundations were established. New lords and new dynasties, both Luwian and Aramaean, claimed and competed for smaller or larger territorial possessions. They also patronized art and adopted visual decoration for dynastic propaganda. Minor art was promoted and its production even increased on an unprecedented scale, following the growing demand of an enlarged eastern Mediterranean and an always more magnetic Assyria. Ivory carving was then resumed in the areas where the raw material was exploited and the technique of manufacture had been mastered in the second millennium, precisely along the Orontes and the Levantine coast. These centers achieved political stability and economic growth thanks to an expanding commercial activity.

In the course of the ninth and eighth centuries, regionalization apparently increased, following the articulation of many city-states and their political and cultural orientations. As a result, regional and local styles emerged and flourished showing a variety of cultural origins and orientations: Syrian (Carchemish), Anatolian (Carchemish, Zincirli), Phoenician (Karatepe), Assyrian (Sakçagözü, Tell Halaf, Zincirli). To illustrate this fragmentation of artistic languages, I used the case of the stelae of the Storm God with their different traits (Mazzoni 2000: 50-51). In minor art, ivory carving benefited from the increasing demand for prestige objects and precious furniture in the expanding eastern and emerging western courts. As a consequence, production grew and specialized in style and subjects, rapidly achieving an unparalleled level of standardization and

resulting eventually in a process of serial reproduction of objects and their images. It was the circulation of minor art on a – no more concentric but – eccentric circuit that stimulated the process of adoption and emulation of eastern imagery, giving rise to a new international orientalizing style.

CATALOGUE OF THE AFIS MATERIAL

Pyxides

- Tell Afis, no. TA.72.311, Idlib Museum: fragment of a pyxis, greenstone. Length cm. 5.4; thick. 0.7. From Area A, DgV5, Lev.9. Shaath 1986-1987: 62, fig. 6b. Relief: winged griffin with curl on the head, facing to the right.
- Tell Afis, no. TA.86.D.152, Idlib Museum: pyxis, three compartments, bottom preserved. Height, cm. 4.6; diam. 8.8. From Area D, DpII14, lev.2. Mazzoni 1987: 34, fig. 25:2.
- Tell Afis, no. TA.88.E.171, Idlib Museum: fragment of a lid, greenstone. Thick. cm. 0.8; length cm. 5.8; width 4.2; From Area E, DdV3, L.869, Lev.2. Degli Esposti 1998: 244-245, fig. 15: 2. Low relief: inner and outer concentric circles of a zig-zag pattern; in the middle four petals preserved of the original eight-petalled rosette.
- Tell Afis, no. TA.97.G.15, Idlib Museum: fragment of a lid (possibly reworked), greenstone. Length m. 5.3; height 1.4; thick. 0.8/1.1. From Area G, EbV6, F.1008. Incised outside with a geometric motif of criss-cross lines.
- Tell Afis, no. TA.99.G.99, Idlib Museum: fragment of a pyxis, greenstone. Height 3.4; base: 4.8 x 3.9. From Area G, EdV6+7, US 2650. Incised outside with a criss-cross pattern, apparently filling a triangular space, which might be identified as a wing (?); the motif is apparently repeated and more fragmented on the right of the piece.

Hand bowls

- Tell Afis, no. TA.86.D.118, Idlib Museum: fragment of a hand-bowl, greenstone. Height 2,5; larg. 6 x 2,2. From Area D, DpII13, L.502, lev.3. Mazzoni 1987: 34, fig. 24:1; Mazzoni 1998b: fig. 28, left.
- Tell Afis, no. TA.87.D.118, Idlib Museum: fragment of a spoon, greenstone. Height: 2,7; 4,4 x 1,1. From Area D, EdII16, L.550, lev. 4.
- Tell Afis, no. TA.89.D.37, Idlib Museum: fragment of a hand-bowl, reddish-pinkish stone. Height 3; larg. 6,2; width 1,1. From Area D, DrII14, L.494, east side. Mazzoni 1998b: fig. 28, top right.
- Tell Afis, no. TA.92.L.341, Idlib Museum: fragment of a tube of a spoon, greenstone. Length 5,5; width 4,3; thick 1,6. From Area L, EdIV13, lev. 6, M.1411. D'Amore 1998: 372-373, fig. 4:1.
- Tell Mardikh, no. TM.89.G.1, Idlib Museum: fragment of a tube of a spoon, greenstone. Length 3,5; larg. 3,7; diam. hole: 1,2. From Area G, EcV8III, F.4461c, Lev.2.

Cosmetic plate

- Tell Afis, no. TA.72.18, Idlib Museum: light greenish limestone. From Area A, DgV9/23, L.150.

BIBLIOGRAPHY

- Athanassiou, H., 1977, *Rasm et-Tanjarah: A Recently Discovered Syrian Tell in the Ghab. Part I: Inventory of the Chance Finds*, Ann Arbor.
- Barnett, R. D., 1953, Assyrian Objects from Room M.2, *AnSt* 3, 48-51.
- 1957, ²1975, *A Catalogue of the Nimrud Ivories. With other examples of Ancient Near Eastern ivories in the British Museum*, London.
- Beck, P., 2000, The art of Palestine during the Iron Age II: local traditions and external influences (10th-8th centuries BCE), in: C. Uehlinger, ed., *Images as media. Sources for the cultural history of the Near East and the Eastern Mediterranean (1st millennium BCE)* (OBO 175), Fribourg & Göttingen, 165-183.
- Beyer, D., 2001, *Emar IV. Les sceaux* (OBO.SA 20), Fribourg & Göttingen.
- Bittel, K., 1976, *Die Hethiter. Die Kunst Anatoliens vom Ende des 3. bis zum Anfang des 1. Jahrtausends vor Christus*, München.
- Boehmer, R. M., 1972, *Die Kleinfunde von Boğazköy. Aus den Grabungskampagnen 1931-1939 und 1952-1969* (Boğazköy-Hattuša 7, WVDOG 85), Berlin.
- Bron, F. & Lemaire, A., 1989, Les inscriptions araméennes de Hazaël, *RA* 83, 35-44.
- Bunnens, G., 1997, Carved Ivories from Til Barsib, *AJA* 101, 435-450.
- D'Amore, P., 1998, Area L The Iron Age I-III Levels. Architecture, Pottery and Finds, in: S. M. Cecchini & S. Mazzoni, eds., *Tell Afis (Siria). Scavi sull'acropoli 1988-1992. The 1988-1992 Excavations on the Acropolis*, Pisa, 371-376.
- Degli Esposti, M., 1998, I livelli del Ferro I-II. Architettura e materiali, in: S. M. Cecchini & S. Mazzoni, eds., *Tell Afis (Siria). Scavi sull'acropoli 1988-1992. The 1988-1992 Excavations on the Acropolis*, Pisa, 231-247.
- Dolce, R., 1995, No. 139, in: P. Matthiae, F. Pinnock & G. Scandone Matthiae, eds., *Ebla. Alle origini della civiltà urbana*, Milano, 344.
- Fritz, V., 1987, The Lion Bowl from Kinneret, *BA* 50, 232-240.
- 1990, Die Löwenschale, in: id., *Kinneret. Ergebnisse der Ausgrabungen auf dem Tell el-'Oreme am See Gennesaret 1982-1985*, Wiesbaden.
- Fugmann, E., 1958, *L'architecture des périodes pré-hellénistiques. Hama. Fouilles et recherches de la fondation Carlsberg 1931-1938* II.1 (NSk.SB 4), København.
- Galling, K., 1970, Zwei Salbgefäße und ein Armreif aus dem syrischen Raum, *ZDPV* 86, 1-9.
- Ghirshman, R., 1979, *Tombe princière de Ziwiyé et le début de l'art animalière scythe*, Paris.
- Hawkins, J. D., 1981, Kubaba at Karkamiš and elsewhere, *AnSt* 31, 147-175.
- 1995, The Political Geography of North Syria and South-East Anatolia in the Neo-Assyrian Period, in: M. Liverani, ed., *Neo-Assyrian Geography* (QGS 5), Roma, 87-101.
- 2000, *Corpus of Hieroglyphic Luwian Inscriptions. I. Inscriptions of the Iron Age*, Berlin & New York.
- Herrmann, G., 1986, *Ivories from Room SW 37, Fort Shalmaneser* (Ivories from Nimrud IV), London.
- 1989, The Nimrud Ivories, 1: The Flame and Frond School, *Iraq* 51, 85-109.

- Herrmann, G., 1992a, *The Small Collections from Fort Shalmaneser* (Ivories from Nimrud V), London.
- 1992b, The Nimrud Ivories, 2: A Survey of the Traditions, in: B. Hrouda, S. Kroll & P. Z. Spanos, eds., *Von Uruk nach Tuttul. Eine Festschrift für Eva Strommenger* (MVS 12), München & Wien, 65-79.
- 2000, Ivory carving of first millennium workshops, traditions and diffusion, in: C. Uehlinger, ed., *Images as media. Sources for the cultural history of the Near East and the Eastern Mediterranean (1st millennium BCE)* (OBO 175), Fribourg & Göttingen, 267-282.
- Hestrin, R., 1988, A Note on the 'Lion Bowls' and the Asherah, *IMJ* 7, 115-118.
- Hrouda, B., 1962, *Tell Halaf IV. Die Kleinfunde aus historischer Zeit*, Berlin.
- Invernizzi, A., 1985, Gli Assiri e gli avori di Nimrud, in: *La Terra tra i due fiumi. Venti anni di archeologia italiana in Medio Oriente. La Mesopotamia dei tesori*, Torino, 281-286, 389-413.
- Kohlmeyer, K., 2000, *Der Tempel des Wettergottes von Aleppo*, Münster.
- Kyrieleis, H. & Röllig, W., 1988, Ein altorientalischer Pferdeschmuck aus dem Heraion von Samos, *MDAI.A* 103, 37-75.
- Loon, M. van, 1995, A Neo-Hittite Relief in Aleppo, in: Th. P. van den Hout, ed., *Studio Historiae Ardens. Ancient Near Eastern Studies Presented to Ph. H. J. Houwink Ten Cate on the Occasion of His 65th Birthday* (UNHAI 74), Istanbul, 181-184.
- von Luschan, F., 1943, *Die Kleinfunde von Sendschirli. Ausgrabungen in Sendschirli V* (MOS 15), Berlin.
- Mallowan, M. E. L. & Herrmann, G., 1974, *Furniture from SW 7, Fort Shalmaneser* (Ivories from Nimrud III), London.
- Margueron, J.-Cl., 1986, Une corne sculptée à Emar, in: M. Kelly-Buccellati, ed., *Insight through Images. Studies in Honor of Edith Porada* (BiM 21), Malibu, 153-158.
- Mazzoni, S., 1977, *Studi sugli avori di Ziwiye* (SS 49), Roma.
- 1987, Lo scavo dell'edificio del Settore D, *EVO* X/2, 25-40.
- 1998a, Une nouvelle stèle d'époque araméenne de Tell Afis (Syrie), *Trans-euphratène* 16 (Mélanges Jacques Briand III), 9-18.
- 1998b, *The Italian Excavations of Tell Afis (Syria): from chieftdom to an Aramaean state*, Pisa.
- 2000, Syria and the Periodization of the Iron Age. A Cross-Cultural Perspective, in: G. Bunnens, ed., *Essays on Syria in the Iron Age* (ANES 7), Louvain, Paris & Sterling, 31-59.
- 2001, Syro-Hittite Pyxides between Major and Minor Art, in: J.-W. Meyer, M. Novak & A. Pruss, eds., *Beiträge zur Vorderasiatischen Archäologie Wienfried Orthmann gewidmet*, Frankfurt am Main, 292-301.
- Merhav, R., 1980, The Palmette on Steatite Bowls in Relation to the Minor Arts and Architecture, *IMN* 16, 89-106.
- Mitchell, T. C., 1991, The Phoenician Inscribed Ivory Box from Ur, *PEQ* 123, 118-119.
- Moorey, P. R. S., 1980, *Cemeteries of the First Millennium B.C. at Deve Hüyük* (BAR.IS 87), Oxford.

- Moortgat, A., 1955, *Tell Halaf III. Die Bildwerke*, Berlin.
- Moortgat-Correns, U., 1994, Die Rosette – ein Schriftzeichen? Die Geburt des Sterns aus dem Geiste der Rosette, *AoF* 21, 359-371.
- Muscarella, O. W., 1965, Lion Bowls from Hasanlu, *Archaeology* 18/1, 41-46.
- 1977, Unexcavated Objects and Ancient Near Eastern Art, in: L. D. Levine & T. Cuyler Young Jr., eds., *Mountains and Lowlands: Essays in the Archeology of Greater Mesopotamia* (BiM 7), Malibu, 153-207.
- ed., 1981, *Ladders to Heaven. Art Treasures from Lands of the Bible*, Toronto.
- Naumann, R., 1950, *Tell Halaf II. Die Bauwerke*, Berlin.
- Neve, P. J., 1993, Ein hethitisches Hausmodell aus Boğazköy-Hattuša, in: M. J. Mellink, E. Porada & T. Özgüç, eds., *Aspects of Art and Iconography: Anatolia and its Neighbors. Studies in Honor of Nimet Özgüç*, Ankara, 439-442.
- Oates, D. & J., 1989, Akkadian Buildings at Tell Brak, *Iraq* 51, 193-215.
- Orthmann, W., 1971, *Untersuchungen zur späthethitischen Kunst* (SBA 8), Bonn.
- 1975, Hethitische Rundplastik: id., ed., *Der Alte Orient (Propyläen Kunstgeschichte 14)*, Berlin, 419-426.
- Parrot, A., 1964, Acquisitions et inédits du Musée du Louvre, *Syria* 41, 213-250.
- Pinnock, F., 1981, Coppe protosiriane in pietra dal Palazzo Reale G, *StEbl* 4, 61-75.
- 1989, A Proto-Syrian Bowl in the Brooklyn Museum, *JNES* 48, 31-34.
- 1995, No. 140-141, in: P. Matthiae, F. Pinnock & G. Scandone Matthiae, eds., *Ebla. Alle origini della civiltà urbana*, Milano, 345.
- Puech, E., 1981, L'ivoire inscrit d'Arslan-Tash et les rois de Damas, *RB* 88, 544-562.
- Riemschneider, M., 1954, *Die Welt der Hethiter*, Stuttgart.
- Riis, P. J., 1948, *Les cimitières à crémation. Hama. Fouilles et Recherches 1931-1938. II.3* (NSk.SB 1), Copenhagen.
- Riis, P. J. & Buhl, M.-L., 1990, *Les objets de la période dite syro-hittite (Age du Fer). Hama II.2. Fouilles et recherches de la Fondation Carlsberg 1931-1938* (NSk.SB 12), København.
- Safer, F. & al-Iraqi, M. S., 1987, *Ivories from Nimrud*, Baghdad.
- Shaath, Sh., 1986, Three New Steatite Pyxides from Northern Syria in the Aleppo Museum, in: M. Kelly-Buccellati et al., eds., *Insight through Images. Studies in Honor of Edith Porada* (BiM 21), Malibu, 237-252.
- 1986-1987, al-Aḥtām al-musaṭṭāḥa al-muktaṣafa fi Tell Deinit (Sceaux Cylindres de Tell Denit), *AAAS* 36-37, 33-55 (Arab Section).
- Stucky, R. A., 1971, Vier löwenverzierte syrische Steatitgefäße, *Berytus* 20, 11-24.
- Van Buren, E. D., 1939, The Rosette in Mesopotamian Art, *ZA NF* 11, 99-107.
- Winter, I. J., 1976a, Phoenician and North Syrian Ivory Carving in Historical Context: Questions of Style and Distribution, *Iraq* 38, 1-22.
- 1976b, Carved Ivory Furniture Panels from Nimrud: A Coherent Subgroup of the North Syrian Style, *MMJ* 11, 25-54.
- 1981, Is There a South Syrian Style of Ivory Carving in the Early First Millennium B.C.?, *Iraq* 43, 101-130.
- 1983, Carchemish *ša kišad puratti*, *AnSt* 33, 177-197.

- Winter, I. J., 1989, North Syrian Ivories and Tell Halaf Reliefs: The Impact of Luxury Goods upon 'Major' Arts, in: A. Leonard Jr. & B. Beyer Williams, eds., *Essays in Ancient Civilization presented to Helene J. Kantor* (SAOC 47), Chicago, 321-332.
- Woolley, L., 1914, Hittite Burial Customs, *LAAA* 6, 87-98.
- 1921, *Carchemish II. The Town Defences*, London.
- 1939, The Iron-Age Graves of Carchemish, *LAAA* 26, 11-37.
- 1952, *Carchemish III. The Excavations in the Inner Town*, London.
- Yadin, Y., 1960, *Hazor II. An Account of the Second Season of Excavations, 1956*, Jerusalem.

“Roundcheeked and Ringletted”: Gibt es einen nordwestsyrischen Regionalstil in der altorientalischen Elfenbeinschnitzerei?

Dirk Wicke

Einleitung

In ihrem Artikel von 1981 “Is there a South-Syrian Style in Ivory Carving” ergänzt I. Winter die bis dahin in der Forschung etablierten übergeordneten Stilrichtungen von nordsyrischer, phönikischer und assyrischer Tradition um eine weitere Kategorie – die südsyrische Tradition¹. Die Bestimmung und Benennung jener Stile orientiert sich an den bekannten geographisch-politischen Großräumen des Vorderen Orients. Winter trug mit ihrem Artikel zu einer weiteren Differenzierung altvorderasiatischer Elfenbeinschnitzkunst nach geographischen Gesichtspunkten bei. In diesem Aufsatz wird nun die nordsyrische Tradition im Hinblick auf ihre zeitliche Entwicklung näher betrachtet. Ein Objekt als “nordsyrisch” zu bezeichnen gibt lediglich eine grobe Richtung an, da der Begriff einen Zeitraum von rund 400 Jahren und ein geographisches Gebiet von Südanatolien bis nach Nordostsyrien abdeckt.

Die als “Roundcheeked and Ringletted”² bezeichnete Elfenbeingruppe, welche als Teil der nordsyrischen Tradition betrachtet wird, wird im Folgenden als Beispiel für die Elfenbeinherstellung im 1. Jt. v. Chr. genommen. Dabei werden die allgemeinen Probleme der Elfenbeinforschung in Bezug auf Werkstattzuweisung und Werkstattdefinition angeschnitten, ferner wird eine regionale und zeitliche Einordnung vorgeschlagen. Paral-

¹ Diese Bezeichnung wurde von Herrmann 1986: 52 in “Intermediate” geändert mit der Begründung, dass “South Syrian” ein lokal zu begrenzter Terminus sei (auch Herrmann 1992a: 3 Anm. 5). Winter blieb jedoch bei ihrer Terminologie in der Rezension zu Herrmann 1992a, Winter 1998b). Herrmann schlug anlässlich des hier vorgestellten Workshops den Begriff “Syro-Phönikisch” vor, der in der Diskussion allerdings auf allgemeine Ablehnung stieß (s. Herrmann in diesem Band). Für zahlreiche Anregungen und Kritik sei v. a. Frau Prof. E. A. Braun, Herrn Prof. H. Matthäus und Dr. E. Rehm gedankt, die mich zu weiteren Gesprächen nach Mainz einluden.

² Im Folgenden als “R&R” abgekürzt.

lelen zu den Großbildwerken in der nordwestsyrischen Region des aramäischen Königreiches von Zincirli/Sam'al aus der zweiten Hälfte des 8. Jh.s v. Chr. ermöglichen hierbei eine exaktere zeitliche und räumliche Bestimmung innerhalb der nordsyrischen Tradition. Am Ende steht der Ausblick auf eine nordwestsyrische "Kunstlandschaft", deren Artefakte aus verschiedenen Kunstgattungen Gemeinsamkeiten aufweisen.³

Problematik

Die Herangehensweise an das Corpus der Elfenbeine und die damit verbundenen Schwierigkeiten werden von Herrmann mehrfach geschildert.⁴ Weniger die große Zahl der Objekte als vielmehr die geringe Zahl aussagekräftiger archäologischer Fundkontexte stellt eines der Hauptprobleme der Forschung dar. Sie bieten vielfach nur grobe Näherungswerte für eine Datierung und geben durch ihren Sammelfundcharakter kaum Hinweise auf Herstellungsorte.

Ein Ordnen der Objekte kann daher nur auf kunsthistorischem Wege aus dem Material heraus durch das Erkennen charakteristischer Stilmerkmale⁵ geschehen. Da es sich bei Stilgruppen um eine Anzahl ähnlicher Objekte handelt⁶, besteht ein weiteres Problem darin, die Grade der Ähnlichkeit zu erfassen und die Relevanz der verschiedenen Merkmalskategorien abzuwägen. Zu entscheiden, wann eine Grenze überschritten und ein Objekt nicht mehr zu einer Stilgruppe zu rechnen ist, wird durch die Vielfalt und die "Variabilität" der einzelnen Merkmale erschwert.⁷ Da immer

³ Damit erfüllt sich die Bedingung, nach der laut Raeder die Anwendung der Kunstgeographie als eine regional differenzierende Stilanalyse aussagekräftig und sinnvoll ist. Raeder setzt sich in seinem kurzen Artikel zu Recht sehr kritisch mit den Begriffen von Kunstlandschaft und Landschaftsstil auseinander und weist auf deren bisweilen mechanistische Auffassung von Kunst hin (Raeder 1993 – Herrn Prof. D. Salzmann sei an dieser Stelle für den Verweis auf die neuere Literatur zu diesem Themenkomplex gedankt).

In den Werken von Akurgal 1949 oder Genge 1979 etwa klingt eine Bestimmung Nordwestsyriens als Kunstlandschaft bereits an, die Autoren beschränken sich aber weitgehend auf die Flachbildkunst.

⁴ Herrmann 2000; s. die Beiträge von Herrmann und Winter in diesem Band.

⁵ Als Merkmale werden hier die kleinsten zu vergleichenden Elemente eines Objektes verstanden. Im Sinne einer "polythetischen Beschreibung" (Davis 1990: 19, 21) ist "Stil" ein Ausdruck für die Summe der geteilten Merkmale von Objekten.

⁶ Die zu einer Gruppe gehörenden Artefakte teilen mehr als ein, aber niemals alle Merkmale (Attribute) (Davis 1990: 19). Damit erklärt sich auch deren "Ähnlichkeit" – je mehr Merkmale gleich sind, desto "ähnlicher" sind sich zwei Objekte. Entsprechend beginnt die Stilgruppenbildung meist bei Objekten einer Gattung – etwa Siegeln – da hier Techniken und Materialien gleich sind. Gattungsübergreifende Stilgruppenbildung wird durch diese "Störfaktoren" entsprechend erschwert.

⁷ S. Winter 1998b; Herrmann 2000, 272. Es ist hier mit dem "Individual-" oder "Personalstil" des einzelnen Handwerkers zu rechnen, welcher eine z. T. nicht unerhebliche Schwankungsbreite aufweisen kann.

Überschneidungen vorkommen und es keine festen Grenzen geben kann⁸, bleibt die letzte Entscheidung über eine Zuordnung subjektiv. Die Benennung der Gruppen stellt dagegen eine kleinere Hürde dar.⁹ Die Interpretation der einmal gewonnenen Gruppierung hängt letztlich stark von der persönlichen Gewichtung der Bedeutung der geteilten Merkmale ab.¹⁰

Die zu erfassenden Stilmerkmale lassen sich den Kategorien von Material und Technik, Realia und Stil, Ikonographie und Ikonologie¹¹ zuordnen. Eine Stiluntersuchung im archäologischen Rahmen intendiert zumeist die Datierung und Lokalisierung des Objektes. Die Ähnlichkeit von Objekten wird dann als Ausdruck eines gewissen regionalen oder zeitlichen Verhältnisses aufgefasst¹². Hier aber sind die verschiedenen genannten Kategorien von Technik, Realia, Stil, Ikonographie und Ikonologie unterschiedlich in ihrer Aussagekraft zu den Fragen von Ort und Zeit zu bewerten.

Ähnliche Motive haben eine andere Signifikanz als ähnliche Realia. Technische Aspekte sind beispielsweise weniger geeignet chronologische Aussagen zu machen, da Fertigung und Bearbeitung auf das Material – hier etwa Elfenbein – ausgerichtet sind. Hat sich einmal eine adäquate Technik entwickelt, so wird diese auch weiterhin verwendet. Einzig wenn ein

⁸ Beachte die vorhergehende Fußnote. Es sei noch einmal auf die oft zitierte Warnung C. K. Wilkinsons in seiner Behandlung syro-mitannischer und assyrischer Einflüsse in mannäischer Kunst hingewiesen: “There is the danger in dividing ancient art into neat little watertight compartments of style.” (Wilkinson 1963: 284; s. a. Davis 1990: 20 mit einem ähnlichen Zitat von E. Gombrich.) Gleiches gilt auch für moderne Kunst, wie ein Blick auf die Vielfalt der heutigen Kunstrichtungen beweist.

⁹ Hier hat sich die Forschung bisher nicht auf ein einheitliches System einigen können (vgl. Anm. 155).

¹⁰ Zu einer ausführlichen Kritik daran ebenfalls Davis 1990: 20f.

¹¹ Diese Abstufung orientiert sich an der kunsthistorischen Methode der ikonographisch-ikonologischen Interpretation, wie sie von E. Panofsky formuliert worden ist. Bei Anwendung des dreistufigen Modells der vorikonographischen Beschreibung, ikonographischen Untersuchung und ikonologischen Interpretation in der Archäologie sollten jedoch materielle als auch technische Aspekte und der Fundkontext berücksichtigt werden, um schlüssige Ergebnisse zu erzielen. “Realia” wird hier im Grundsinn des Wortes als “Gegenstände” verwendet (Tisch, Stuhl, Pflanze), “Stil” meint die Art und Weise der Ausführung. “Ikonographie” ist die auf der dargestellten Ebene sich abspielende Szene, und erst die “Ikonologie” als Interpretation geht über eine bloße Phänomenologie der Szene hinaus.

Der Rahmen dieses Artikels bewegt sich entsprechend der Zielsetzung zumeist auf der Ebene der vorikonographischen Beschreibung bzw. Ikonographie. Für die letzte und erschöpfendste Würdigung eines Artefaktes, die ikonologische Interpretation, bedarf es literarischer Quellen zum Verständnis des kulturellen Hintergrundes, die für die hier zu behandelnde Epoche und Region bislang nicht genügend auf uns gekommen sind.

¹² Das Modell Sacketts von Stil als “isochrestic variation”, d. i. eine wiederkehrende (Aus-)Wahl und Kombination von Merkmalen, begründet die Richtigkeit dieser Annahme: “The likelihood of unrelated groups making similar combinations of choices is as remote as the number of potential options is great.” (Sackett 1990: 33) Der relativ begrenzte räumliche und zeitliche Horizont der vorderasiatischen Elfenbeinarbeiten erhöht die Wahrscheinlichkeit gleicher motivischer oder technischer Wahl.

“Technologieschub”, also eine einfachere, sicherere, schnellere Methode der Bearbeitung entwickelt worden ist und sich dann ausbreitet, läßt sich Technik als Datierungskriterium heranziehen.¹³ Techniken erlauben aber Aussagen über die fertigungstechnischen Umstände in der produzierenden Einheit. Handelt es sich um Fertigungsreihen, “Massenproduktion” oder jeweils singuläre Objekte? Wie hoch ist der Grad der Arbeitsteilung und die Kooperation mit anderen Handwerkern? – im Falle der Elfenbeinschnitzer die denkbare Zusammenarbeit mit Möbeltischlern. Auch die “Veredlung” der Elfenbeine durch Vergoldung, Bemalung oder Einlagen gibt Hinweise zur Produktionsorganisation. Außergewöhnliche Aspekte mögen Indikatoren für eine Region bieten.¹⁴ Das Vorkommen bestimmter Techniken in verschiedenen Stilrichtungen kann dann unterschiedliche Ursachen haben, wie z. B. die Wanderung der Handwerker selber. Ob es sich um interne Varianz in den Produktionseinheiten handelt, kann gegebenenfalls durch Untersuchung der übrigen Kategorien festgestellt werden. Innerhalb einer Werkstatt kann davon ausgegangen werden, dass die Arbeitsvorgänge tradiert werden und so die individuelle Auswahl des Einzelnen unbewusst oder bewusst einschränken.¹⁵ Techniken sind nicht von der Darstellung und Ikonographie begrenzt, sondern durch das Material. Eine Ausnahme ist es, wenn ein Material die “Funktion” eines Objektes bestimmt und damit auch die Motivwahl vorwegnimmt und so indirekt die Herstellungstechnik beeinflusst.

Auf der rein deskriptiven, vorikonographischen Ebene lassen sich die meisten Merkmale eines Objektes festmachen. Hier sind die gegenständlichen und stilistischen¹⁶ Merkmale zu unterscheiden.

Gegenständliche Merkmale (Realia) bieten einen direkten Vergleich. Sie mögen spezifisch für eine Region sein und so eine engere geographische Zuweisung erlauben.¹⁷ Diese gegenständlichen Merkmale sprechen für sich und sind zunächst von der Qualität der Darstellung, dem Stil, unberührt. Der Stil und die “Qualität”¹⁸ eines Objektes sind durch zahlreiche Faktoren beeinflusst. Stilistische Merkmale wie Proportionen, die Be-

¹³ Wie z. B. die Entwicklung des Schleifrades in der Glyptik; s. Sax, Meeks & Collon 2000.

¹⁴ Etwa bestimmte Färbe- oder Maltechniken; s. Barnett 1982: 11-15.

¹⁵ Formuliert von Sacketts als Isochrestie (“isochrestic variation”) (s. Sackett 1990).

¹⁶ Dabei können sich Stil und Motiv natürlich gegenseitig bedingen. Die gesamte Aussage eines Objektes zeigt sich erst dann, wenn beide zusammengekommen werden. Ich stimme Winter zu, dass Stil und Motiv zu einer umfassenden Bewertung eines Artefaktes nicht getrennt werden dürfen, da beide in ihrer Art zur Bedeutung und Aussage des Gegenstandes beitragen (s. Winter 1998a: 56f).

¹⁷ Bei Darstellungen von Volksgruppen sind diese zumeist durch Realia differenziert, weniger durch Physiognomie, etwa auf neuassyrischen oder achämenidischen Reliefs.

¹⁸ Dabei muss unsere heutige Auffassung von Qualität durchaus nicht der antiken entsprechen, zumal heute ein Artefakt vor allem aus kunsthistorischer Sicht, weniger aus funktionalistischer Sicht gewürdigt wird. Altorientalische Kunst besitzt aber immer auch einen funktionalen Aspekt (s. Anm. 22).

handlung von Fläche oder Körpervolumen, Komposition etc. sind etwa erheblich abhängig vom Können des einzelnen Handwerkers, aber auch von der entsprechenden Werkstatttradition. Die Frage, ob es sich bei einer “qualitativ-schlechten” Darstellung um das Werk eines unermögenden Handwerkers handelt oder diese aus einem provinziellen Milieu stammt und/oder ein zeitlicher Unterschied besteht, ist oft nur schwer zu beantworten. Vorhandene oder nicht vorhandene Homogenität innerhalb einer Gruppe erlaubt wiederum Rückschlüsse auf produktionstechnische Aspekte.

Die ikonographische und ikonologische Methode der Kunstgeschichte bietet das Problem, dass wir heute der Aussage des Gegenstandes in der Antike nur schwer gerecht werden können. Ohne Texte bleibt zunächst lediglich eine Phänomenologie der Themen. Themen¹⁹ sind noch weniger als Techniken an einzelne Orte oder Zeiten gebunden. Themen und Motive können über lange Zeiträume verteilt sein. Hier tritt neben die ikonographische Darstellung die Aussage hinzu, die hinter der Verwendung eines Motivs steht. Eine Wandlung der szenischen Komposition muss nicht, kann aber einen Wandel in der Aussage andeuten²⁰ und damit Indikator für kulturelle Kontakte sein. Es mag sich jedoch auch um eine Modeerscheinung bzw. ikonographische Anpassung oder lokale Adaptation handeln. Themen kommen dabei übergreifend über Materialien und Medien vor und sind nicht durch diese begrenzt, falls nicht Material, Funktion und Thema einander bedingen.

Der erste Schritt zur Zuweisung der Elfenbeine nach ihrer Publikation ist die Formierung von Gruppen und die Einordnung der Objekte in selbige. Selbst bei gelungener Zuordnung bleibt am Ende immer noch die Frage, was die schließlich identifizierten Gruppen und Schulen repräsentieren. Sind es

- regionale Unterschiede (Werkstätten, die zur gleichen Zeit an verschiedenen Orten arbeiten)?
- chronologische Unterschiede (Werkstätten, die zu verschiedenen Zeiten am gleichen Ort produzieren)?
- Gruppen, die sowohl regional als auch zeitlich verschieden sind?²¹

Hier schwingt implizit auch unser vorgefasstes Verständnis von der Struktur der Elfenbeinproduktion zur Eisenzeit mit²². Handelt es sich dabei um

¹⁹ Unter “Thema” wird hier die Zusammensetzung einer bestimmten Aussage (z. B. Jagd) aus bestimmten Motiven zu einer Szene genannt; “Motiv” bezeichnet das einzelne Element der Szene. Das Thema “Jagd” kann beispielsweise aus einzelnen Motiven wie “Streitwagenjagd”, “Hirschjagd mit Pfeil und Bogen” oder “Löwentötung mit dem Schwert” zusammengesetzt sein.

²⁰ Ein Beispiel bietet der Beitrag S. M. Cecchinis zum Motiv des “suivant du char” in diesem Band.

²¹ Im “klassischen” Sinne Lokalstil und Zeitstil. Winter 1998a: 65 bringt dies auf der Ebene der Tradition auf den Gegensatz “Zeitgeist (->) Kulturgeist”.

ein königliches Monopol, um Kommissionsarbeiten oder um frei arbeitende, eventuell auch "wandernde" Arbeiter?

Nach der Erstellung einer "inneren Ordnung" kann dann der Vergleich mit anderen Artefaktgruppen erfolgen, um das einzelne Objekt und die ganze Gruppe in einen größeren kunsthistorisch-kulturgeschichtlichen Zusammenhang zu bringen. Für das Beispiel der R&R Elfenbeine ist es v. a. der Vergleich mit Steinplastik, die durch Inschriften datiert und durch ihre immobile Monumentalität lokalisiert ist, welche den m. E. gangbarsten und auch hier begangenen Weg zur regionalen und zeitlichen Bestimmung der Elfenbeine darstellt.²³

Die "Roundcheeked and Ringletted" Gruppe

Die R&R Gruppe wurde von Herrmann 1986 als solche benannt und formiert.²⁴ Die Benennung verweist auf die typische runde Gesichtsform ("roundcheeked") und die kleinen Korkenzieherlocken ("ringletted"). Den Bezug verschiedener Stücke zu der zu Möbeln gehörenden Elfenbeingruppe SW 7 hatte bereits Winter erkannt.²⁵

Die zentralen Objekte dieser Gruppe sind die nahezu vollplastisch gearbeitete Sirene mit Geiern und Beute IM 79525 und die außergewöhnliche Kosmetikpalette IM 79501.

Die Sirene IM 79525²⁶ (*Pl. XVII:1*) ist aus einem Stück Elfenbein geschnitzt. Die Rückseite ist flach und besitzt zwei ungewöhnlich große Dü-

²² Einblicke in die weiteren Zusammenhänge der Produktion von "Kunstwerken" geben die Aufsätze in Gunter 1990, vor allem Gates' Behandlung der Werkstätten in Mari oder Roofs and Roots" Studien zu den Persepolis-Reliefs. Hierzu auch Herrmann in diesem Band. Es kann nicht oft genug betont werden, dass es sich im Falle der meisten Elfenbeine um "Kunsthandwerk" und um funktionale Objekte handelt. Der heutige Kunstbegriff mit der Idee des frei schaffenden, sich äußernden Künstlers ist ein moderner Gedanke und nicht auf den antiken Vorderen Orient anwendbar (s. Calmeyer 1980/83: 342; Czichon 1995: 352f).

²³ Dass dieser Weg nicht immer zu soliden Ergebnissen führt, zeigt das unten angeschnittene Problem der Reliefs vom Tell Halaf und der "Flame & Frond" Elfenbeine. Ein wesentlicher Unterschied zwischen den Reliefs vom Tell Halaf und denen aus Zinçirli liegt in der besseren Quellenlage für letztere. Wie das Ergebnis einer umfassenden Untersuchung der altorientalischen Elfenbeine in jeglicher Hinsicht aussehen könnte, demonstriert die materialähnliche Studie M. Millers zu mittelalterlichen Knochenschnitzereien aus Köln (Miller 1997). Basierend auf einer ausreichenden Quellenlage werden alle Aspekte von Datierung, Lokalisierung, Herstellungstechniken, Produktionsorganisation, Ikonographie und Ikonologie hin zur Verwendung und sozialen Relevanz berücksichtigt.

²⁴ Herrmann 1986: 19, 28; 1992a: 30; 1992b: 68f.

²⁵ Winter 1973: 295; 1976a: 7; 1976b.

²⁶ Safer & al-Iraqi 1987: 83f Fig. 67, 70; Katalog Turin 1985: Nr. 171. Sowohl "Sirene" als auch "Harpyie" sind griechische Bezeichnungen für weibliche Mischwesen aus Vogel und Mensch. Eine Übertragung der Benennung auf altorientalische Darstellungen an dieser Stelle bezieht sich lediglich auf die äußere Erscheinung, nicht auf die Bedeu-

bellöcher mit einer zentralen Vertiefung, sogenannte “pegged dowels”. Rechts unten findet sich nur ein kleines Loch; hier sollte wahrscheinlich ein weiteres Dübelloch angebracht werden. Das Objekt war also vor einem Hintergrund befestigt. Auf der Rückseite befindet sich auch ein Graffito²⁷, das vom Schnitzer angelegt worden sein mag.

Das Motiv stellt eine Sirene dar, die eine Gazelle geschlagen hat. Zwei Geier unter ihren ausgebreiteten Flügeln fressen ebenso an der Gazelle. Auffallend ist die breite Halskette aus fünf Reihen länglicher Perlen, die durch vertikale Glieder getrennt werden. Den unteren Rand bilden Ringe oder kreisrunde Scheiben. Der Gesamteindruck des Stückes wird bestimmt von der feinen Darstellung des Gefieders der Sirene und der Geier. Die Schwungfedern sind lang und einzeln ausgeführt mit feiner Schraffierung. Das den Körper bedeckende Gefieder besteht aus einzeln gearbeiteten rautenförmigen Federn mit gravierter Mittelrippe und feiner Fiederung. Der Kopf der Sirene sitzt auf einem kurzen, dicken Hals. Ihr Gesicht ist nahezu kreisrund und pausbackig, eine kleine senkrechte Falte markiert das Kinn. Über dem weich gezeichneten, leicht geschwungenen Mund sitzt eine fleischige Nase. Die Augen werden von schweren Lidern gefaßt und besitzen eine halbkugelförmig ausgebohrte Pupille. Die geschwungene Braue ist eingekerbt. Das Haar besteht aus mehreren kurzen Korkenzieherlocken, die in Spiralen enden. Das Gefieder der Geier ist gleich dem der Sirene. Die Krallen sind, wie die ihrigen, kurz und dick. Die Augen der Geier sind ebenfalls sorgfältig mit Ober- und Unterlid wiedergegeben und von einer mehrfach gerippten Braue überwölbt. Ihre Pupillen sind gleichermaßen halbkugelig gebohrt. Die Augengestaltung der Gazelle entspricht der der Geier. Das Horn ist leicht gebogen und besitzt eine gewellte Binnenstruktur, in der Ausführung vergleichbar ihrem Hals. Der übrige Körper ist glatt. Die Lebendigkeit des Stückes wird durch die naturnahe Darstellung erzeugt, die, in Kombination mit dem stark gewölbten Brustkorb, dem Ganzen jedoch einen “schweren” Ausdruck verleiht.

Das zweite Stück, die Kosmetikpalette IM 79501²⁸ (*Pl. XVII:2*), ist durch zahlreiche Details mit der Sirene verbunden. Die Palette besteht aus einem flachen, halbrunden Korpus, der entsprechend der Form des Stoßzahnes leicht gewölbt ist. Der Korpus ist auf den Stirn- und Schmalseiten sowie der Unterseite dicht mit verschiedenen Wesen verziert. Die Oberseite besitzt eine zentrale flache, runde Vertiefung sowie zwei blütenförmige Steckeneinsätze und zwei rechteckige Vertiefungen, wahrscheinlich ebenso für jetzt verlorengegangene Steckeneinsätze.

tung, und wurde zur Vermeidung der Umschreibung “menschenköpfiger Raubvogel” verwendet. Ähnliches gilt im Grunde auch für die Bezeichnung “Sphinx”.

²⁷ S. Abbildung Katalog Turin 1985: 402.

²⁸ Safer & al-Iraqi 1987: 17-24 Fig. 1-7.

Statt hier auf die einzelnen Motive einzugehen sollen nur die relevanten Merkmale für Vergleiche zitiert werden.²⁹ Das feinteilige Gefieder der Sirene findet sich beispielsweise in den seitlichen Löwen und Sphingen wieder. Die Augen der Tiere sind ähnlich ausgebohrt, wenn auch nicht so sorgfältig modelliert wie bei der Sirene und den Geiern. Das in sich gedrehte Horn der Gazelle³⁰ kommt ebenso wie ihr glatter Körper³¹ vor. Der Gesichtseindruck ist der gleiche³² wie bei der Sirene: er wird bestimmt durch das volle runde Gesicht, die dicken Backen, die Kinngrube und die leicht länglichen Augen. Allein die Haarfrisur ist etwas anders, denn die Frauenköpfe haben lange, sich nach unten verdickende, gedrehte Zöpfe, die über den Ohren herunterhängen. Ein Kopf jedoch³³ zeigt gut vergleichbare, gegeneinander gedrehte Korkenzieherlocken.

Vier Löwen bzw. Löwenkopffragmente können direkt an Elfenbein IM 79501 angeschlossen werden. Es sind dies ND 7621, ND 7674, ND 7590 und IM 79533³⁴ (*Pl. XVIII:3*). Die Löwenköpfe zeichnen sich durch ihre geschlossenen Mäuler – ungewöhnlich für die sonst brüllenden orientalischen Löwen – und die gepunkteten Lippen, Brauenwarzen und Augenbrauen aus. Dies begegnet ebenfalls auf der Kosmetikpalette, wo alle Löwen geschlossene Mäuler haben. Besonders detailliert ist ND 7590, das mit einer separat gearbeiteten Schnauzenspitze sich von den anderen unterscheidet. Bei ND 7621 und IM 79533 sind zusätzlich Mähne und Ohren erhalten. Die Mähne besteht jeweils aus einem Kranz vor den Ohren und ist mit einem Dreiecksmuster versehen, das wahrscheinlich als flammender Mähnenkranz gedacht ist. Der Mähnenkranz kann bisweilen eine leichte Giebelform annehmen. Bei IM 79533 sind die Zacken nicht ganz so regelmäßig, und hier entsteht der Eindruck von Haar stärker, vor allem im Vergleich zu der geflammten Mähne. Die Ohren sind jeweils aufgerichtet und von halbrunder Form. Der ganz erhaltene Körper des Löwen IM 79533 ist in seiner Ausformung und Proportionierung identisch mit den Löwen- und Sphingenkörpern von IM 79501. Der Körper ist etwas langgezogen und steht auf kurzen, schweren Beinen. Es fehlen jegliche Markierungen, bis auf schwache Kerben an den Läufen. Es entsteht ein leicht plumper Eindruck, der durch den dicken Schwanz und großen Kopf unterstützt wird. Der Kopf ist dem Betrachter zugewandt. Anders als bei den übrigen Löwenköpfen sind die Pupillen nicht angebohrt und Schnauze und Brauen nicht punktiert. Ein weiterer Löwenkopf ND 13060³⁵ besitzt eine gewisse Ähnlichkeit durch das geschlossene Maul, die flammend angedeutete

²⁹ Für eine ausführliche Bearbeitung der Kosmetikplatte s. Wicke 2002.

³⁰ Auf der Unterseite, Katalog Turin 1985: 327 links.

³¹ Auf der Oberseite, Katalog Turin 1985: ebd.

³² Vgl. Katalog Turin 1985: 400 Sphinx unten.

³³ Katalog Turin 1985: 398 unten rechts.

³⁴ Herrmann 1992a: Nr. 214, 216, 507 und Safer & al-Iraqi 1987: 93 Fig. 78.

³⁵ Herrmann 1986: Nr. 1372.

Mähne, die halbrunden Ohren und die längliche Nase. Sehr ungewöhnlich allerdings sind die ausgehöhlten Augen, sodass eine definitive Zuweisung zur R&R Gruppe nicht vorgenommen werden kann.

Die größte Motivgruppe der R&R Gruppe machen Sphingen aus (s. Kurzkatalog im Anhang). Es sind dies ND 8056, ND 9762/10899, ND 10424, ND 10496, ND 10497 (*Pl. XVIII:4*), ND 10342 (*Pl. XVIII:5*), ND 9760/ 10932/10936, ND10447, ND 7995³⁶ sowie möglicherweise die nicht eindeutigen Fragmente ND 10319, ND 10933, ND 10934 und ND 10935³⁷. Alle Sphingen besitzen einen aus der Bildfläche herausgedrehten Kopf, der ohne Hals auf dem gefiederten Rumpf aufsitzt, größtenteils kreuzschraffiertes Brustgefieder und einzeln ausgeführte, fein parallel schraffierte Federn sowie zumeist erhobene, an der Spitze eingerollte Schwänze. Frappierend ist die Ähnlichkeit des Gesichtes der Sphinx ND 10342 mit der Sirene IM 79525 (*Pl. XVII:1, XVIII:5*) mit nahezu identischen Korkenzieherlocken, Augenbrauen und Nase, Kinngarbe und leicht gewellten Lippen. Unterschiede bestehen in der punktierten Kinnstilisierung sowie den weniger sorgfältig ausgeführten Augen bei der Sphinx. Die massigen Proportionen stimmen mit denen der oben beschriebenen Löwen überein, wenn auch die Tatzen der Sphinx differenzierter sind. Das Brustgefieder der Sphinx ND 9760 ist weniger feinteilig in der Schraffur und erinnert stark an die einzeln gearbeiteten rautenförmigen Federn der Sirene. In einzelnen Merkmalen gibt es Variationen. So ist das Haar von ND 8056 in der Mitte gescheitelt und rahmt dann in zwei schweren Zöpfen das Gesicht. Bei ND 10319 und ND 10496 sind die Schwungfedern vom Brustgefieder durch einen S-förmigen Wulst getrennt. Ihre Brustfedern sind ansatzweise plastisch gestaltet, ohne aber eine Binnenzeichnung zu besitzen. Die Sphingen ND 10424 und ND 10497 (*Pl. XVIII:4*) fallen aufgrund ihrer etwas unförmigen Proportionierung (die Brust ist zu groß, der Hinterleib zu massig) auf. Frisur und Gesicht sind wenig exakt dargestellt und wirken “ungekonnt”. Interessant sind zwei Details bei ND 10496 und ND 10447: hier scheint ein Haarreif Deckhaar und Stirnhaar zu trennen. Ähnliches begegnet bei zwei Sphingenköpfen der Kosmetikpalette IM 79501³⁸. Hier ist der Reif jedoch als zwei Strähnen zu erkennen, die in die Zöpfe auslaufen.

Alle Sphingenplaketten besitzen auf ihrer Rückseite “pegged dowels”, meist diametral gegenüber verteilt. Im Falle von ND 10319 war das Gesicht mit eben einem solchen Dübel aufgesteckt. In diesem Stück sieht Herrmann eine zweite widderköpfige Sphinx aufgrund des Umrisses des Unterkiefers.³⁹

³⁶ Herrmann 1986: Nr. 904-910, 914, 915.

³⁷ Herrmann 1986: Nr. 913, 920-922.

³⁸ Katalog Turin 1985: 399 in der Aufsicht am rechten Rand.

³⁹ Herrmann 1986: 186.

Unmittelbar an die Sphingenplaketten anzuschließen sind ein geflügelter Stier (ND 10425) und ein geflügelter Widder (ND 9432)⁴⁰. Der Stier entspricht in der Gestaltung des Brustgefieders und dem trennenden Flügelwulst besonders den Sphingen ND 10496 und ND 10319. Der nur fragmentarisch erhaltene, herausgewandte Kopf weist wie viele der Tierköpfe auf der Palette IM 79501 gepunktete Augenbrauen und eine halbkugelig ausgebohrte Pupille auf. Ähnliche Augen und Brauen hat der Widder. Sehr ähnlich ist auch die Gestaltung des Kopfes mit einer breiten, halbrunden Schnauze bei einem recht kurzen Schädel. Eine gute Parallele hierzu findet sich auf der Palette bei den Widdern an den Stirnseiten.⁴¹

Aufgrund der Physiognomie bzw. der Verwendung des *pegged dowels* können einige Fragmente von Frauenköpfen der R&R Gruppe zugeordnet werden (ND 10896, ND 9676, ND 10938, ND 10937, ND 9672)⁴². Die Gesichtszüge sind bei manchen nicht mehr so gut erhalten, lassen aber dennoch die typische runde Form, die etwas fleischige Nase und die Augenpartie erkennen⁴³. Von besonderem Interesse ist hier ND 9672⁴⁴, denn dieser Kopf besitzt eine Kopfbedeckung. Sie besteht augenscheinlich aus drei Teilen: einem glatten Mittelstück und den Seiten, die eng kreuzschraffiert sind.⁴⁵

Die zwei Fragmente ND 10343 und ND 10318⁴⁶ weichen insofern von den übrigen ab, als sie Kopf und Rumpf mit Händen zeigen. Die Gesichter sind von der bekannten runden Form und mit mandelförmigen Augen versehen. Die Frisur entspricht nicht den üblichen Korkenzieherlocken, allerdings fallen auch sie in zwei schweren Zöpfen auf die Schultern. Der Kopf sitzt wie bei allen R&R Figuren ohne Hals auf dem Körper. Bemerkenswert sind die beiden Frauendarstellungen jedoch wegen des fein gefalteten Gewandes, das eine Naht auf der Schulter zu besitzen scheint. Die Brüste zeichnen sich rund unter dem Stoff ab. Die Ärmel fallen bis über die Ellenbogen. In der linken Hand halten die Frauen je eine Blüte, der rechte Arm liegt auf dem Bauch. An beiden Handgelenken finden sich breite

⁴⁰ Herrmann 1986: Nr. 911, 912.

⁴¹ Katalog Turin 1985: 398.

⁴² Herrmann 1986: Nr. 896, 916-919.

⁴³ Das Fragment eines Frauenkopfes aus Til Barsib zeigt in den runden Gesichtszügen und dem gescheitelten Haar mit seitlichen Zöpfen Ähnlichkeiten zur R&R Gruppe auf (Bunnens 1997: 438f Fig. 3). Die erkennbaren Ohren, die nur punktierten Pupillen (statt angebohrt) und v. a. das rechteckige Dübelloch auf der Rückseite sprechen m. E. jedoch gegen eine derartige Zuordnung.

⁴⁴ Herrmann 1986: Nr. 896.

⁴⁵ Ein vollplastisches Köpfchen (BM 118220; Barnett 1957: 205f S 184) besitzt in Gesichtsförmigkeit und Augenwiedergabe Ähnlichkeit zur R&R Gruppe. Auch die Art der glatten Haare lässt sich noch mit dem Sphinxkopf ND 10496 verbinden. Auf der Unterseite befindet sich jedoch ein rechteckiges Dübelloch, was gegen die Gruppenzugehörigkeit spricht ebenso wie die fehlenden Zopfenden.

⁴⁶ Herrmann 1986: Nr. 902, 903.

Armreifen. Die Art der Handgestaltung verbindet sie aber darüber hinaus noch mit einer Gruppe von stehenden Männern.⁴⁷

Die Ähnlichkeit der Frauenköpfe ist besonders groß zu ND 10463 und ND 7788⁴⁸ (*Pl. XIX:6*). ND 10463 stellt einen frontal wiedergegebenen, stehenden Mann dar. Er greift mit der linken Hand einen Gewandzipfel, der über die rechte Schulter hinweg verläuft. Der rechte Arm hängt seitlich herunter, wobei die Schulter perspektivisch verzogen und seitlich wiedergegeben ist. Die Haare sind glatt und gescheitelt und fallen seitlich in schweren Zöpfen herab. Der Bart besteht aus gegenständig gedrehten Korkenzieherlocken und schneidet unten gerade ab. Der Mann trägt ein langes Wickelgewand mit Fransensaum und Punktborte und darunter augenscheinlich ein kurzärmeliges Hemd. Es könnte sich bei der Punktreihe auf seinem rechten Oberarm auch um einen Armreif handeln, doch tragen andere Figuren vergleichbare Gewänder. Der Kopf sitzt wiederum ohne Hals auf dem Körper. Die Proportionen sind hier, ebenso wie bei ND 7788, dagegen recht langgestreckt mit zu kurz geratenem Oberkörper.

In der Gestaltung von Haar und Kopf sowie Proportionierung ähnelt ND 7788 ND 10463 stark. Jedoch trägt ersterer ein Gewand, das scheinbar gegürtet ist und ein Bein frei lässt. Der Stoff besitzt eine dreifache Punktborte. Das Oberteil hat einen V-Ausschnitt und scheint auf der Brust geknöpft zu sein. Der Mann hält zwei Volutenpflanzen in den Händen.

Gut anzuschließen ist ND 10697⁴⁹ (*Pl. XX:8*). Ein Mann steht hier in der selben Haltung wie ND 10463 mit einem ähnlichen Zipfelgewand, das jedoch eine Fischgrätborte oben und einen mehrfach gewellten Saum unten hat. Allerdings sind die Einzelheiten beispielsweise des Haares feiner ausgeführt als bei ND 10463. Das Gesicht ist differenzierter geschnitten, und auch die Korkenzieherlocken, die an die der Sirene IM 79525 heranreichen, sind gut vergleichbar. Typischerweise hat jedoch auch ND 10697 eine vorgeschobene Schulter und eine unproportional große Hand, ebenso wie ND 10463.

Mit Elfenbein ND 10697 wiederum sehr gut zu assoziieren ist der Mann mit Widder ND 9671/10890⁵⁰ (*Pl. XX:9*), der im Gesichtsschnitt ersterem sehr gleicht. Als Besonderheit hält der Mann einen Widder bei den Hörnern hoch. Der Widder findet sich mit ebensolchen Bündellocken und schraffierter Blesse auf der Kosmetikpalette IM 79501. Das Fragment ND 9674⁵¹ lässt ähnliche Züge wie ND 10463 erkennen, jedoch ist der Saum über den Füßen gekrümmt. Alle genannten Beispiele haben “pegged dowels” auf der Rückseite.

⁴⁷ Ein ähnliches Plissé-Gewand wird auch von einer Frau auf dem *kohl*-Behälter BM 91905 getragen (s. u.).

⁴⁸ Herrmann 1986: Nr. 889, 893.

⁴⁹ Herrmann 1986: Nr. 891.

⁵⁰ Herrmann 1986: Nr. 888.

⁵¹ Herrmann 1986: Nr. 899.

Ein sehr fein gearbeiteter bärtiger Kopf ND 1145⁵² könnte auch in die Reihe der Männerfiguren der R&R Gruppe gehören. Ungewöhnlich an ihm ist jedoch der dreifache Stirnreif.

Zwei weitere Plaketten mit frontalen, stehenden Männern gehören aus mehreren Gründen zur R&R Gruppe. ND 10411⁵³ zeigt die typische Verwendung des "pegged dowels". Das Zipfelgewand mit Fransenborte und gewelltem Saum entspricht dem der anderen Männer. Zusätzlich kommt eine Kappe mit glattem Mittelteil und kreuzschraffierten Seiten vor. Dies entspricht der Kopfbedeckung des Köpfchens ND 9672. Ebenso typisch ist die nach vorne geschobene Schulter mit den langen Fingern und dem einfachen Armreif (vgl. ND 10463). Auch die Proportionierung mit einem großen, halslosen Kopf auf einem gedrungenen Körper entspricht den Merkmalen der R&R Gruppe. Gesicht und Haare sind nur schlecht erhalten, gleichen aber doch weitgehend anderen Objekten der Gruppe.

In der Gestaltung etwas plastischer ist das Fragment ND 9673⁵⁴, auf dessen Gewandresten die Fransen schräg fallen und eine zusätzliche Punktborte haben. Über dem Zipfelgewand scheint der Mann noch eine breite Schärpe zu tragen. Bemerkenswert sind die Falte, die sich über dem linken Ellenbogen abzeichnet, die weniger ungelenk wirkende Schulter und auch die feinere Fingergestaltung. Damit rückt ND 9673 näher an ND 10697 heran.

Motivisch einzigartig ist ND 9477⁵⁵ (*Pl. XIX:7*), das einen nach links gewandten Mann im Profil zeigt. Auf dem Kopf trägt er die konische Kappe mit dem kreuzschraffierten Seitenteil; eindeutig die seitliche Wiedergabe der Kopfbedeckung wie sie auf ND 10411 oder ND 9672 zu sehen ist. In der erhobenen rechten Hand hält der Mann einen Zweig mit sieben (?) kugeligen Blüten. Der rechte Arm ist gesenkt und mag einen weiteren Zweig oder einen Eimer gehalten haben. Das Gesicht ist zerstört, erhalten sind lediglich einige engspiralige Korkenzieherlocken im Nacken. Er trägt ein gegürtetes Obergewand mit einem Fransensaum, das ein Bein frei lässt und über dem Gürtel in fünf vertikale Falten fällt. Das Untergewand reicht nur bis zum Knie und zeigt ein Kassetten- und Kreuzmuster. Die Gestaltung und Modellierung des Körpers, die Proportionen und auch Haar und Mütze reihen das Stück in die R&R Gruppe ein.

Drei weitere stehende Figuren *en face* (ND 10317, ND 9705, ND 9479⁵⁶) zusammen mit zwei eng zugehörigen Fragmenten (ND 9675 und ND 10898⁵⁷) sollen ebenfalls in die R&R Gruppe eingegliedert werden. Bei den besser erhaltenen ersten drei Objekten handelt es sich um

⁵² Mallowan 1966: Fig. 164.

⁵³ Herrmann 1986: Nr. 892.

⁵⁴ Herrmann 1986: Nr. 895.

⁵⁵ Herrmann 1986: Nr. 890.

⁵⁶ Herrmann 1986: Nr. 894, 897, 898.

⁵⁷ Herrmann 1986: Nr. 900, 901.

bartlose Personen mit gescheiteltem, glattem Haar, das in zwei gedrehten Zöpfen über die Ohren fällt. Der Mann ND 10317 trägt einen Schal, dessen Zipfel er mit der linken Hand fasst, und ein langes Untergewand mit Fransensaum. An den Handgelenken wird je ein glatter Armreif getragen. Das Gesicht ist groß und rund und sitzt ebenfalls ohne Hals auf dem etwas gedrunkenen Körper. Nase und Mund sind nicht mehr erhalten, was den Eindruck verzerrt. Ebenso ist bei ND 9705 und ND 9479 zu beachten, dass sie stark ergänzt sind und eventuell ein einziges Stück gebildet haben⁵⁸. Die Haare sind wie bei ND 10317 glatt und in der Mitte gescheitelt. Sie fallen in zwei gedrehten Zöpfen bis auf die Schultern herab. Die Person trägt nur ein knöchellanges Hemd mit Fransen am Bodensaum, halblangem Arm und V-Ausschnitt. Die linke Hand liegt über dem Gürtel und hält Stab oder Schwert. Der rechte Arm ist angewinkelt und hält augenscheinlich einen Wedel über der linken Schulter. Die beiden kleinen Fragmente ND 9675 und ND 10898 zeigen einen vergleichbaren Fransensaum mit Zehen.

Im Brunnen AJ des Nordwest-Palastes von Nimrud wurden mehrere Reste elfenbeinerer Rundplastik gefunden: ein Stierkopf (IM 79539), ein Widderkopf (IM 79540), das Vorderteil eines Stieres mit zwei Beinen und einer Brust, die aus Holz gefertigt und mit Lapislazulieinlagen versehen ist (IM 79542) (*Pl. XXI:10*), bzw. ein weiteres Brustfragment nur mit einem Bein (IM 79543), das Hinterteil eines Stieres/Kalbes (IM 79541) sowie zwei Beinfragmente mit Hufen (IM 79592, IM 79593)⁵⁹. Die Köpfe sind von sehr gedrungener, schwerer Form. Die kurze runde Schnauze des Widders erinnert stark an die Widderköpfe der Kosmetikpalette IM 79501. Bekräftigt wird die Zuweisung durch die fein kreuzschraffierte Mähne bei beiden Köpfen. Auch die übrigen aufgezählten Körperfragmente weisen die gemeinsame schwere Körperform mit kurzen, dicken Beinen auf.

Aufgrund der Verwendung von *pegged dowels* kann auch das halbrunde unverzierte Stück ND 9667⁶⁰ der R&R Gruppe angeschlossen werden. Bei den sehr ähnlichen Stücken ND 9132, ND 9130, ND 9131, ND 9666, ND 9150⁶¹ lassen die Photos nicht erkennen, ob die Mitte des Dübelloches zusätzlich zu einem *pegged dowel* vertieft ist. Hier stellt sich generell die Frage, ob nicht weitere unverzierte oder figürliche Fragmente mit ungewöhnlich großen Dübellöchern mit in die Gruppe aufgenommen werden müssten⁶².

Herrmann zählt desweiteren eine “Frau am Fenster” ND 7800⁶³ zur R&R Gruppe⁶⁴ unter Verweis vor allem auf ND 10318, ND 10342,

⁵⁸ So bereits Herrmann 1986: 184.

⁵⁹ Safer & al-Iraqi 1987: 99-103, 138f Abb. 84-89, 124, 125.

⁶⁰ Herrmann 1986: Nr. 1538.

⁶¹ Herrmann 1986: Nr. 1535-1537, 1539-1540.

⁶² Z. B. ND 9151 = Herrmann 1986: Nr. 1519, Dübelloch-Dm: 0,6cm; ND 9149 = ebd. Nr. 1520, Dm: 0,8cm; ND 9666 = ebd. Nr. 1539, Dm: 0,8cm oder auch das Stierfragment ND 10310 = ebd. Nr. 760.

⁶³ Herrmann 1992a: Nr. 109.

ND 9760, ND 10447. Wenn auch die runde Gesichtsform sehr ähnlich ist, so fehlt bei ND 7800 die senkrechte Kinnfalte. Auch ist der Raum zwischen Oberlippe und Nase breiter, die Nase insgesamt kürzer. Das Haar fällt in zwei langen, fein gedrehten Zöpfen auf die Schulter, was bei keinem vergleichbaren Kopf der R&R Gruppe vorkommt. Vollkommen unüblich ist die Wiedergabe der Ohren.⁶⁵ Dieses Stück sollte m. E. zu der Gruppe der Frauendarstellungen auf Pferdestirnplatten⁶⁶ gerechnet werden.

Resümee

Im Hinblick auf die eingangs angesprochenen Kategorien von Technik, antiquarischer und stilistischer vorikonographischer Beschreibung sowie Ikonographie und Ikonologie kann folgendes bemerkt werden:

Da eine persönliche Untersuchung nicht möglich war, lässt sich über zahlreiche technische Details v. a. im Hinblick auf die Herstellung nicht viel sagen. Bereits eine Betrachtung mit einer Lupe könnte Hinweise auf die Palette der verwendeten Werkzeuge oder ggf. auf charakteristische Schnitzweisen bieten. Eine wichtige Eigenart der R&R Gruppe stellt die Verwendung des sog. "pegged dowel" dar.⁶⁷ Dabei handelt es sich um Dübellöcher bis 1 cm Durchmesser mit einer zusätzlichen zentralen Bohrung, verursacht durch die Art des verwendeten Bohrers. Diese Dübellöcher finden sich auf der Rückseite und dienten offensichtlich zur Befestigung auf einem Trägermaterial. Gelegentlich wurden auch Anstückelungen wie die separaten Frauenköpfe dadurch befestigt. Die Dübellöcher sind meist

⁶⁴ Herrmann 1992a: 30.

⁶⁵ Herrmann rechnet ND 13043 und ND 13285 (Herrmann 1986: Nr. 1161, 1162) zu dieser Gruppe (Herrmann 1986: 223; 1992b: 69 Anm. 30) allerdings ohne Begründung. Diese beiden Fragmente gehören zu zwei nach rechts gewandten Männerfiguren mit einem Gewand, das das vordere Bein frei lässt. Bei ND 13043 ist noch zu erkennen, dass der Mann einen Löwen vor der Brust trug. Gemeinsamkeiten bestehen in den gedrun-genen Proportionen (z. B. ND 9477) und in Stofffalten (z. B. ND 10697). Die beiden genannten Beispiele (ND 13043, ND 13285) sind aber in mehrerer Hinsicht untypisch für R&R: Beide verwenden Einlagen in umrandeten Cloisonnés, es fehlen *pegged dowels*, das Obergewand ist zu kurz, und es fehlt ein Untergewand, der Stoff ist durchgehend gewellt statt nur der Saum. Es handelt sich bei beiden Fragmenten m. E. eher um Bes-Gestalten wie der Vergleich zu drei Stirnplatten aus Brunner AJ zeigt (IM 79577, IM 79579, IM 79581, Safer & al-Iraqi 1987: 129 Abb. 116), die zur phönikischen Tradition gerechnet werden können. Ein weiteres von Herrmann genanntes Objekt ist die Ziege am Baum ND 10321 (Herrmann 1986: Nr. 583). Ihre schweren Formen und die weitgehend fehlenden Binnenstilisierungen mögen sie der R&R Gruppe ähnlich erscheinen lassen, aber die Pflanzenform, das ausgehöhlte Auge und nicht zuletzt der für R&R unübliche untere Zapfen zur Befestigung trennen das Stück m. E. eher von der Gruppe. Herrmann erwähnt darüber hinaus noch einige unpublizierte, schlecht erhaltene Fragmente aus Raum SW 12, die zur R&R Gruppe gehören sollen (Herrmann 1992b: 69 Anm. 30).

⁶⁶ Orchard 1967: Nr. 136-139.

⁶⁷ Herrmann 1986: 19.

in den gegenüberliegenden Ecken der rechteckigen Platten oder bei schmal-rechteckigen Platten übereinander angeordnet.⁶⁸ Zapfen oder Federn sind bei den bekannten Stücken nicht zu beobachten. Die Größe der Platten scheint sich nach dem Motiv zu richten, welches die Flächen möglichst vollständig ausfüllt.

Das Vorkommen von Rundplastik und die Verbindung mit Holz und Einlagen darin ist Hinweis auf eine gewisse Vielseitigkeit der Produktionsstätte(n). Ansonsten zeichnen sich die Elfenbeine der R&R Gruppe durch ein Fehlen jeglicher farbiger Einlagen/*Cloisons* aus.

Die genaue Verwendung der rechteckigen Platten bleibt bis auf Weiteres unbekannt. Es könnte sich um Einlagen für Möbelstücke, Truhen oder auch Kästchen gehandelt haben. Als weitere funktionale Gruppen lassen sich Kosmetikartikel und chryselephantine Plastiken feststellen, Objekte also für einen “gehobenen Bedarf”.

Eine Betrachtung der Fundstellen in Nimrud zeigt, dass die Objekte recht weit verstreut sind: Hauptfundort ist Fort Salmanassar, und hier v. a. der Magazinraum SW 37, wobei auch Objekte aus S 10 und SE 1 stammen. Aber auch im Südost-Palast der Akropolis und natürlich im Brunnen AJ des Nordwest-Palastes sind R&R Funde gemacht worden. Dieser Brunnen befindet sich im Wohnbereich des sog. Harems, den Privatgemächern der Frauen.

An herausragenden Realia sollen hier nur die Halskette der Sirene IM 79525, die einfachen Armreifen der Männer, die Zipfelgewänder und die dreigeteilte Mütze genannt werden. Als Frisur fallen die gegeneinander gedrehten Korkenzieherlocken auf, die in Spiralen enden, und bei den Männern die unten gerade abgeschnittenen Bärte. Die typische Gesichtsförmigkeit besteht aus großen, runden Gesichtern, mit weichen, leicht geschwungenen Lippen. Die Augen sind länglich-mandelförmig mit zumeist halbkugelförmig ausgebohrten Pupillen. Ein typisches Merkmal ist der fehlende Hals, der den Figuren in Verbindung mit den großen Köpfen auf gedrungenen Körpern und kurzen Gliedmaßen eine gewisse Plumpheit verleiht. Charakteristisch bei den Menschendarstellungen *en face* ist die verzogene Schulter mit einer etwas zu groß geratenen Hand. Weiteres Kennzeichen ist die häufige Verwendung von feinteiliger Kreuzschraffur, v. a. für die Wiedergabe von Fell und Gefieder.

Thematisch gliedert sich das Material in die zwei großen Gruppen der Sphingen und der *en face* dargestellten, stehenden Männer. Dabei fällt die

⁶⁸ Herrmann verweist auf die “Flame-and-Frond” Gruppe, die ebensolche *pegged dowels* verwende (Herrmann 1986: 49; Herrmann 1992b: 69). Hierbei handelt es sich jedoch eher um *pegged cloisonnés*, Einlagen, die mit einer zusätzlichen Vertiefung – eben dem *peg* – auf der Schauseite des Objektes in ihren Fassungen befestigt waren. Während die *pegged dowels* durch die Bohrerform eher unbeabsichtigt verursacht worden sind, sind die *pegged cloisonnés* gewollt; es handelt sich also mehr um eine äußerliche Entsprechung.

Tendenz auf, den Hintergrund auszufüllen; vor allem bei der Kosmetikpalette kann berechtigt von einem *horror vacui* gesprochen werden. Bisher einzigartig ist das Motiv der Sirene.

Auf eine ikonographische Ausdeutung bzw. ikonologische Interpretation der Motive soll hier nicht näher eingegangen werden, da das Ziel dieses Artikels die Beantwortung der Frage von Herstellungsort und -zeit der Elfenbeine ist. Außerdem handelt es sich bspw. gerade bei dem Motiv der Sphinx um eines der häufigsten Motive auf Elfenbeinen.⁶⁹ Das Gewand aus Tunika und Übergewand, welches ein Bein frei lässt, scheint ein Gewand für übernatürliche Wesen zu sein. Ein Blick auf die SW 7 Elfenbeine legt diese Deutung nahe, da dort die derart gekleideten Männer in Zusammenhang mit Pflanzen mit Eimern und Zapfen, "kultischem" Gerät, erscheinen.⁷⁰

Varianz

Eines der zentralen Probleme bei der stilistischen Einordnung der Elfenbeinarbeiten ist die bereits angesprochene Varianz der Qualität von Objekten innerhalb einer Gruppe (s. o.).⁷¹ Das direkte Nebeneinanderlegen von motivisch ähnlichen Elfenbeinen wie die beiden Männer ND 9477 und ND 7788 (*Pl. XIX:6, 7*) oder die beiden Sphingen ND 10342 und ND 10497 (*Pl. XVIII:4, 5*) zeigt, wie unterschiedlich Objekte einer Gruppe ausfallen können.⁷²

In der Motivgruppe der Sphingen fallen die beiden liegenden Sphingen ND 10424 und ND 10497⁷³ auf. Die Sphingen sind jeweils am vorderen Rand der Platte positioniert und wirken aufgrund des fehlenden Raumes und ihres schweren Körperbaus stark gedrängt. Der runde Kopf ist sehr weit nach vorn gerutscht, vor allem aber ist die Brust viel zu voluminös für den Kopf; der Hinterleib wirkt ebenfalls sehr massig. Auffallend ist die nachlässige Gestaltung des Gesichtes. Die Augen befinden sich auf unterschiedlichen Höhen, die Brauen sind nicht parallel zu den Augen, die Nase ist tropfenförmig und wird an ihrer Spitze nicht in Nasenflügel differenziert, der Mund ist asymmetrisch und verzogen⁷⁴, die Haare sitzen wie eine

⁶⁹ Zu einer Interpretation sei auf die Ausführungen von Winter 1973 und Demisch 1977 bzw. zur Behandlung der Kosmetikpalette auf IM 79501 verwiesen (Wicke 2002).

⁷⁰ S. a. Mallowan & Herrmann 1974: 24-26. Ich danke Frau Prof. Braun für diesen Hinweis; sie schlägt für diese Männer die Bezeichnungen "Genien" oder eher noch "Dämonen" vor.

⁷¹ Davis führt dies auf den "polythetic character" von Objekten zurück (Davis 1990: 20).

⁷² Zum Problem von Varianz und Variabilität in Bezug auf andere Elfenbeingruppen s. Herrmann 2000: 272-275.

⁷³ Herrmann 1986: Nr. 907, 909.

⁷⁴ Die Ausprägung der Backen auf ND 10497, die auf allen anderen Gesichtern der R&R Gruppe nicht vorkommt, könnte das Ergebnis einer "kosmetischen Korrektur" sein, bei der der ursprüngliche Mund nachgearbeitet und so die gesamte Mundpartie abgetieft

Kappe über Stirn und Ohren und bilden sogar einen scharfen Absatz. All dies entspricht nicht den Standards der übrigen Sphingen, die einen nahezu vollkommen symmetrischen Gesichtsaufbau haben und bei denen der Körperbau, wenngleich noch massig, aber doch “eleganter” erscheint⁷⁵.

Auch die Gruppe der stehenden Männer weist stilistisch z. T. erhebliche Unterschiede auf: Zum einen sind es ND 9671, ND 10697 (*Pl. XX:8, 9*), ND 1145⁷⁶, die durch ihre fein ausgeführten Locken und Gewanddetails, eine recht ausgewogene Proportionierung von Kopf, Rumpf, Armen und Unterkörper sowie durch ihre größere Plastizität auffallen. Besonders auf die Beugefalten des linken Armes von ND 10697 sei hier verwiesen. Zum anderen sind ND 10411, ND 9477 (*Pl. XIX:7*) und ND 9673⁷⁷ durch die gleichen gedrungenen Proportionen verbunden – ein viel zu großer Kopf und viel zu große Gliedmaßen an einem zu kurzen Rumpf. ND 10411 zeigt jedoch einen ähnlichen Faltensaum wie ND 10697, und in Plastizität steht ND 9673 ND 10697 kaum nach. Das Streben nach Volumen kann beispielsweise auch am Faltenüberwurf über den Gürtel von ND 9477 beobachtet werden. Die Männer dieser zweiten Gruppe haben auch die dreigeteilte Kappe gemein. Sehr flach wirken letztlich ND 10463 und ND 7788⁷⁸ (*Pl. XIX:6*). Von den Proportionen her gelangt unterscheiden sie sich von den übrigen Beispielen. Ungelenk ist an ND 7788 v. a. die frontale Darstellung des Oberkörpers bei seitlicher Drehung der Beine, nahezu ideal gelöst bei ND 9477.

Bei diesen zum Teil frappanten Unterschieden stellt sich die Frage, wie sie zu bewerten sind. Es liegt die Vermutung nahe, hier zumindest drei unterschiedliche Elfenbeinschnitzer (“Hände”) zu unterscheiden. Die motivische und technische Zusammengehörigkeit ist gegeben, nur im Individualstil erscheinen die Unterschiede. Verschiedene Argumente sprechen für eine lokal recht begrenzte Gruppe, wie unten weiter ausgeführt werden wird. Es scheint daher möglich, hierin drei an einem Ort lokalisierte Werkstätten zu sehen. Für diese Ansicht spräche, dass ein “Werkstattmeister” sicher auf ein gewisses Maß an Homogenität innerhalb seiner Produktion geachtet hätte und so “missglückte” Sphingen wie ND 10424 und ND 10497 nicht zugelassen hätte. Vorstellbar ist auch eine Produktionsstätte, die qualitativ hochwertige und zeitaufwändigere Arbeiten (etwa IM 79525, IM 79501 oder ND 9671) hergestellt hat, und eine zweite, welche die einfacheren Sphingeneinlagen für Möbel produziert hat. Inwieweit

worden ist. Das Resultat mit einem schief geratenen Mund überzeugt indes immer noch nicht.

⁷⁵ Etwa ND 10342 oder ND 10496 (Herrmann 1986: Nr. 904, 908).

⁷⁶ Herrmann 1986: Nr. 888, 891; Mallowan 1966: 216 Fig. 164.

⁷⁷ Herrmann 1986: Nr. 890, 892, 895.

⁷⁸ Herrmann 1986. Nr. 889, 893.

hier das Modell von "Zentrum – Peripherie" angewendet werden kann, bleibt offen.⁷⁹

Als Beispiel für individuelle Varianz mag die Kosmetikalette IM 79501 (*Pl. XVII:2*) dienen. Sie bietet mit ihrer Vielzahl an verschiedenen Motiven ein Musterbeispiel für den Grad der Varianz eines einzelnen Handwerkers.⁸⁰ So trägt die große Sphinx der Hauptseite einmal die gescheitelte Frisur mit glatten Haaren, ihr gegenüberliegendes Pendant aber Korkenzieherlocken. Die auf der Oberseite dargestellten Gazellen überkreuzen sich mit ihren Leibern auf der einen Seite, auf der anderen weisen ihre beiden Köpfe in dieselbe Richtung. Von den vier Widdern der Schmalseiten haben drei ihr Fell in kleinen Ringellöckchen stilisiert, bei einem jedoch ist das Fell durch kurze gerade Striche in mehreren Reihen wiedergegeben. Auf der einen Langseite tragen die großen Figuren von Löwe und Sphinx eine breite Halskette wie die Sirene IM 79525, auf der anderen Langseite jedoch nicht. Die großen abnehmbaren Blüteneinsätze sitzen auf Blattpolstern, die im einen Fall Teil des Einsatzes sind, im anderen Fall nicht⁸¹. Diese Beispiele für Varianz befinden sich alle auf der gegenständlich-antiquarischen Ebene, nicht jedoch auf der stilistischen. Sie mögen durch das sukzessive Voranschreiten der Arbeit über einen längeren Zeitraum bedingt sein, im Falle der Widder etwa könnte jedoch auch eine bewusste Variation vorliegen.

Ähnlich gelagert ist der Fall von Variabilität innerhalb der Gruppe der Sphingen. So gibt es, wie oben ausgeführt, Sphingen mit Korkenzieherlocken oder glattem Haar, mit "Haarband" oder Reif und ohne, mit rautiertem Brustgefieder oder mit einzeln gearbeiteten Brustfedern.⁸²

⁷⁹ Dies entspringt natürlich modernen Vorstellungen von Handwerk und Produktion. Bis nicht eindeutige schriftliche Quellen die Handwerksstrukturen besser beleuchten, muss dergleichen Spekulation bleiben. Mallowan & Herrmann und Winter deuten die Varianz in der SW 7 Gruppe in die hier genannten Richtungen aus (s. o. zur Problematik).

⁸⁰ Die zugrundeliegende Annahme, dass es sich wirklich um das Werk eines einzelnen Arbeiters handelt, beruht zum einen darauf, dass es sich um ein relativ kleinformatiges Stück (rund 25 x 12 cm) handelt, an dem also nicht zwei Arbeiter gleichzeitig, bestenfalls nacheinander arbeiten konnten. Dazu kommt das offensichtlich einheitliche Konzept in der motivischen Gestaltung und der trotz aller Unterschiede stilistisch homogene Eindruck des gesamten Objektes, z. B. durch die gleiche Behandlung von Körperproportionen, Feder- und Lockengestaltung, die durchgehende Verwendung der Punktstilisierung am Löwengesicht und ihre konsequente Unterscheidung beispielsweise von den Brauen bei Greifen oder Gazellen. Hier ist es möglich, den Begriff der "isochrestic variation", der unbewussten Anwendung von Konventionen, nach Sackett anzuwenden (Sackett 1990).

⁸¹ Sehr gut zu sehen bei Safer & al-Iraqi 1987: 19.

⁸² Vgl. als weiteres Beispiel ist einige spätbronzezeitliche Spiegelgriffe aus Zypern, für die Krzyszkowska ebenfalls eine gemeinsame Werkstatt, wenn auch unterschiedliche Hände annimmt (Krzyszkowska 1992: 241f).

Zeit und Ort

Zur Frage der Lokalisierung der R&R Gruppe schreibt Herrmann: “While the ‘roundcheeked and ringletted’ school formed a coherent group almost certainly carved in one centre, there is little conclusive evidence for its location.”⁸³ Zwei Hinweise sollen jedoch auf Hamat als Herstellungsort hindeuten. Es ist dies zum einen ein kleines Bronzegewicht mit der Inschrift “Zwei Schekel von Hama”.⁸⁴ Das Gewicht stellt eine liegende, ungeflügelte Sphinx dar, die laut Herrmann stilistische Ähnlichkeit zu den Elfenbeinen aufweist. Dazu ist jedoch anzumerken, dass eine Inschrift auf einem Gewicht nicht auch unbedingt auf die Herkunft des Objektes schließen lässt, sondern eventuell auf die Herkunft der Gewichtseinheit. Zum anderen gibt es ein beschriftetes Elfenbeinstück ND 10151⁸⁵, ebenfalls mit der Inschrift “Hamat”. Seine rechteckige Form und die Größe der Dübellöcher vergleicht Herrmann mit der R&R Gruppe.

Für die SW 7 Gruppe hat bereits Winter⁸⁶ die Lokalisierung in Zincirli und/oder Sakçagözü vorgeschlagen. Die Reliefs dieser Orte können auch als Bezugspunkt für die Elfenbeine der R&R Gruppe dienen. Schon Mallowan & Herrmann⁸⁷ haben auf die Ähnlichkeiten einiger Elfenbeine zu den Reliefs gerade dieser Orte hingewiesen. Neuere Erkenntnisse zur Datierung der Jagdreliefs von Sakçagözü und damit der SW 7 Elfenbeine machen ein höheres Alter, vor die Mitte des 8. Jh.s v. Chr. wahrscheinlicher (s. u.).

Zincirli, das antike Sam'al/Ya'udi, war Hauptstadt eines aramäischen Königreiches in Nordwest-Syrien.⁸⁸ Hier und in der näheren Umgebung finden sich zahlreiche Bildwerke, die der zweiten Hälfte des 8. Jh.s zuzuordnen sind.⁸⁹ Die meisten Funde stammen aus dem Gebiet des äußeren und des südlichen Burgtores, von Hilani III und dem nördlichen Hallenbau, wo sie als Orthostatenreliefs an den Mauersockeln verbaut worden sind.

Die in diesem Zusammenhang hier interessierenden Bildwerke sind inschriftlich und historisch in die Herrschaftszeit Barrakibs (733/2 bis ca. 720 v. Chr.) zu datieren. In dem nicht weit entfernt gelegenen Sakçagözü wurden weitere Reliefs und Plastiken gefunden, die stilistisch den Barrakib-Reliefs nahe verwandt sind. Orthmann fasst diese in seiner Stilgruppe Späthethitisch IIb zusammen⁹⁰; von Genge werden die Sakçagözü-Reliefs

⁸³ Herrmann 1986: 49.

⁸⁴ Briant 1983: 340f Fig. 5; Bordreuil 1983: Nr. 251.

⁸⁵ Herrmann 1986: Nr. 1272.

⁸⁶ Winter 1973, 314-316, 376-378; Winter 1976b, 51-54.

⁸⁷ Mallowan/Herrmann 1974, 44, 48.

⁸⁸ Zur Geschichte Sam'als s. Landsberger 1948; Sader 1987: 153-184; jüngst zusammenfassend und mit weiterer Literatur Tropper 1993; Jasink 1995: 110-115; Lipiński 2000: 233-247.

⁸⁹ S. v. a. Orthmann 1971: 59-82, 199-202; Genge 1979: 143-153.

⁹⁰ Orthmann 1971: 138.

zeitlich kurz nach Barrakib angesetzt.⁹¹ Die Reliefs stellen hauptsächlich Prozessionen (*Pl. XXI:11*) und Repräsentationsszenen dar; als Teil von Säulenbasen finden Löwen und Sphingen Verwendung.

Auf dem Gebiet der Realia fällt die gleiche Verwendung der dreige teilten Kappe auf.⁹² (*Pl. XXI:11, XXII:12*) Nahezu alle Würdenträger der Reliefs tragen diese. Bei den Elfenbeinobjekten fehlen allerdings die kleinen Troddeln an der Spitze, was jedoch am Erhaltungszustand liegen kann. Ein Unterschied besteht noch darin, dass auf den Elfenbeinen die Seiten jeweils kreuzschraffiert sind, auf den Reliefs die Seiten jedoch nicht. Wichtig ist anzumerken, dass auch die thronende Königin⁹³ eine derartige Kappe trägt. Es muss also offen bleiben, ob der Elfenbeinkopf ND 9672 männlich oder weiblich ist, da auch ein fehlender Bart nicht unbedingt Kennzeichen für eine Frau ist. Häufigstes Gewand der Männer ist, wie auch auf den Elfenbeinen, das Zipfelgewand. Die linke Hand greift dabei nach dem über der rechten Schulter geführten Zipfel. Im Falle eines Reliefs⁹⁴ tragen die Personen Stöcke in der linken Hand, und der Zipfel fällt lose über die Schulter. Auch der Faltenwurf der Reliefs findet sich bei den Elfenbeinen⁹⁵. Das einfache lange Gewand von ND 9749 findet sich ebenfalls auf den Reliefs wieder, beispielsweise beim Schreiber vor Barrakib selber oder anderen Dienern.⁹⁶ Sogar die Quetschfalten über dem Gürtel von ND 9477 haben Entsprechungen bei einem Tierträger⁹⁷ (*Pl. XIX:7, XXII:12*).

Darüber hinaus haben die Korkenzieherlocken von ND 10697 Parallelen in der Bartgestaltung Barrakibs und einiger anderer Männer⁹⁸ (*Pl. XX:8, XXI:11, XXII:12*). Die Buckellocken des Blütenträgers ND 9477 können verglichen werden mit den Darstellungen von Höflingen⁹⁹. Sein

⁹¹ Genge 1979: 152.

⁹² Akurgal leitet die Form aus dem "Süden" ab und vergleicht sie mit phönikischen Darstellungen (Akurgal 1966: 48). Czichon weist aber darauf hin, dass schon Kilamuwa die assyrische Tiara einem aramäischen Vorbild angeglichen habe (Czichon 1995: 363), weshalb mit einer längeren Tradition dieser Kopfbedeckung gerechnet werden müsse. Die ältere Form mag auf die ägyptische weiße Krone zurückgehen. Eine Bronzeschale der ersten Hälfte des 9. Jh.s aus Grab 55 in Lefkandi (Popham & Lemos 1996: Taf. 133) bildet Sphingen ab mit Kopfbedeckungen in dieser Form, jedoch ohne Ohrenklappen (s. Popham & Lemos 1996: Taf. 144d; ähnlich auf einer Silberschale in der Slg. Borowski; Muscarella 1981: Nr. 237 – Muscarella hat jüngst diese Silberschale entgegen eigener, früherer Auffassung als Fälschung bezeichnet; Muscarella 2000: 198 Nr. 30).

⁹³ Von Luschan 1911: Taf. 54. Orthmann 1971: 375 stellt zur Diskussion, ob es sich um einen Mann handeln könnte, da die Realia nicht geschlechtsspezifisch seien und eine Frau allein mit Gefäß nicht bekannt sei.

⁹⁴ Von Luschan 1911: Taf. 59.

⁹⁵ Vgl. ND 10697 mit von Luschan 1911: Taf. 59, 67.

⁹⁶ Von Luschan 1911: Taf. 60, 61.

⁹⁷ Von Luschan 1911: Taf. 63.

⁹⁸ Von Luschan 1911: Taf. 58, 60.

⁹⁹ Von Luschan 1911: Taf. 61.

fächerförmiger Blütenzweig aus augenscheinlich gefiederten Blättern mit kugelförmigen Blüten ist ähnlich den Pflanzen auf einem Inschriftenbruchstück¹⁰⁰.

Das gleichzeitige Vorkommen von gelockten und glatten Haaren (z. B. ND 10697 und ND 7788) findet sich auch bei den Musikanten¹⁰¹.

Die breiten Armreifen der Frauendarstellungen (ND 10343 und ND 10318) können mit den Armreifen der thronenden Königin¹⁰² verglichen werden. Den einfachen Reifen der Männer trägt zumindest auch der König auf dem Bauinschriftrelief¹⁰³.

Rückschließend von den Reliefs kann somit auch für die Elfenbeine mit Männern, die Zipfelgewand und Kappe tragen, eine Deutung als Darstellungen von Würdenträgern ausgesprochen werden. In ihrer angenommenen Funktion als Einlagen für Möbel darf entsprechend die Bedeutung dieses Möbelstückes gesucht werden – als ein repräsentatives Möbel, etwa ein Thron.¹⁰⁴ Ist die Interpretation der Männer in Tunika und Übermantel mit Pflanzen als übernatürliche Wesen richtig, so mögen sie eine apotropäische Wirkung gehabt haben. Vergleichbar sind etwa assyrische oder urartäische Throne mit Genien und Mischwesen in ähnlicher Funktion.

Es bestehen aber nicht nur Ähnlichkeiten auf dem Gebiet der Realia. Vor allem die gedrunghenen Proportionen der Würdenträger im Zug von Hilani III lassen die enge Verwandtschaft erkennen. Die zu groß geratenen Köpfe ruhen hier wie da fast halslos auf den Körpern. Verbindend ist auch, dass die linken Schultern genau wie bei den Elfenbeinen perspektivisch verzogen sind¹⁰⁵. Aufschlussreich ist, dass die Figuren aus Sakçagözü¹⁰⁶ feingliedriger wirken und auch im Gesichtsschnitt der “qualitätvolleren” Elfenbeingruppe ND 9671, ND 10697, ND 1145 näher kommen.

Die Parallelen zwischen Elfenbeinen und Steinskulptur werden unter Hinzuziehung der Sphingen noch deutlicher. Die feine Untergliederung der Federn, ihre Unterscheidung in Schwung- und Flaumfedern erscheint in den Reliefs und in den Sphingenbasen¹⁰⁷. Es ist vor allem aber der volumi-

¹⁰⁰ Voos 1985: Fig. 9.

¹⁰¹ Von Luschan 1911: Taf. 62.

¹⁰² Von Luschan 1911: Taf. 54. Die detaillierte Darstellung des Schmuckes der Königin lässt erkennen, dass der Armreif in zwei Löwenköpfen endet (s. Akurgal 1961: Taf. 130). Objekte wie diese wurden im übrigen in Gruft II von Nimrud gefunden, welche an das Ende des 8. Jh.s zu setzen ist (Damerji 1999: Fig. 29, 30). Die Fibel der thronenden Königin aus Zincirli wird von Akurgal als phrygisch gedeutet (Akurgal 1961: 102), was Pedde aber widerlegt (Pedde 2000: 88). Das Halsband ist passend zum Diadem mit Rosetten besetzt.

¹⁰³ Von Luschan 1911: Taf. 67.

¹⁰⁴ Eine solche Bedeutung könnte auch erklären, warum die Assyrer dieses Möbel für wertvoll genug erachteten und nach Nimrud brachten.

¹⁰⁵ Vgl. ND 10411 und von Luschan 1911: Taf. 58.

¹⁰⁶ Z. B. Bossert 1942: Nr. 887/8.

¹⁰⁷ Von Luschan 1911: Taf. 56.

nöse Körpereindruck, den die Basissphingen mit den Elfenbeinen teilen¹⁰⁸ und auf den auch schon Winter hingewiesen hatte¹⁰⁹.

Eine Diskrepanz besteht in der Gestaltung der Löwenköpfe. Die Steinlöwen aus Zincirli und Sakçagözü zeigen gleichermaßen einen geöffneten Rachen mit drohender Gebärde, einer Palmettstilisierung als Schnauze und umgeklappte, blattförmige Ohren¹¹⁰. Sie unterscheiden sich damit vor allem in ihrem Ausdruck von den elfenbeinernen Ausführungen. Der giebelartige Mähnenkranz jedoch und auch die palmettartigen Stilisierungen der Schnauze sind gleich (v. a. am Beispiel der Kosmetikpalette IM 79501).

Nicht nur die Realia, sondern in der Tat auch stilistische Eigenheiten ermöglichen es, eine Verbindung zwischen den Reliefs und den Elfenbeinen herzustellen.¹¹¹

Im Hinblick auf das Motivrepertoire lässt sich sagen, dass die Steinreliefs im Vergleich zu den Elfenbeinen eine größere Anzahl verschiedener Motive verwenden, wenn auch die Themen in ähnlicher Weise um Herrscherrepräsentation und Schutz kreisen. Die Reliefs aus Sakçagözü geben mit geflügelten Löwenmenschen und Männern/Genien am Sakralbaum noch zusätzliche Sujets wieder. Bei den Elfenbeinen fallen die Sirene mit Geiern, der geflügelte Stier und der geflügelte Widder thematisch auf. Letztlich ist es nur die Kosmetikpalette mit ihren 42 Figuren, die den Motivschatz der Elfenbeine erheblich bereichert (Stiere, Greifen, Gazellen, Widder, Vögel).

Vielleicht sind in dem geflügelten Stier thematisch assyrische Einflüsse erkennbar. Orthmann¹¹² sieht etwa in den Armmuskelstilisierungen der Würdenträgerreliefs vom Hilani III (*Pl. XXI:11*) eine assyrische Entlehnung. Weitere assyrische Merkmale seien, so Orthmann¹¹³, in Haartracht und Gewändern sichtbar. Offensichtlich ein assyrischer Gegenstand ist der Thron Barrakibs mit Stierprotomen.¹¹⁴ Eine große Ähnlichkeit mit assyrischen Vorbildern des 9. Jh.s hat auch die Form des Blütenzweiges von Elfenbein ND 9477 (*Pl. XIX:7*); vgl. hier etwa den geflügelten Genius aus dem Nordwest-Palast in Nimrud¹¹⁵. Eine ausführliche Untersuchung der

¹⁰⁸ Vgl. von Luschan 1911: Taf. 66 und IM 79525.

¹⁰⁹ Winter 1973: 295.

¹¹⁰ S. Bossert 1942: Nr. 879; von Luschan 1911: Fig. 270, 277.

¹¹¹ Die Diskussion, in welchem Abhängigkeitsverhältnis Elfenbeine und Reliefs gesehen werden müssen, soll an dieser Stelle nicht begonnen werden. Die schon lange geführte, ähnlich gelagerte Debatte der "Flame and Frond" Elfenbeine und ihrer Beziehung zu den Reliefs vom Tell Halaf (noch jüngst Herrmann 2000: 275) hat selbst nach beinahe 20 Jahren zu keinem Ergebnis geführt und wird m. E. bis zum Erscheinen neuer Argumente auch unbeantwortbar bleiben.

¹¹² Orthmann 1971: 150.

¹¹³ Orthmann 1971: 152-161.

¹¹⁴ Curtis 1996: 171-173.

¹¹⁵ BM 117776, Barnett & Lorenzini 1975: Taf. 14.

Beziehungen zwischen neuassyrischer und nordsyrischer Kunst kann an dieser Stelle allerdings nicht erfolgen.¹¹⁶ In der “provinzialassyrischen Kunst” von Arslan Tash aus der Mitte des 8. Jh.s finden sich dieselben gedrungenen Proportionen wieder wie in den R&R Elfenbeinen und Zincirli-Reliefs.¹¹⁷ Auch die “verzogene Schulter” oder die Arm-muskelstilisierungen können als Eigenheiten wiedererkannt werden.¹¹⁸ (s. *Pl. XXI:11*) Einen “assyrischen Zug” durch die zusammengewachsenen Brauen, schweren Lider, die geschwungenen Lippen mit der modellierten Kinnpartie hat auch ND 9672. Zum Vergleich sei der Statuenkopf BM 118897¹¹⁹ genannt. Strommenger ordnet diesen Kopf ihrer letzten neuassyrischen Stilstufe IV zu, welche mit den Sargoniden beginnt, und also auch in das ausgehende 8. Jh. zu setzen ist.

Rückschließend kann ein Blick auf die Steinskulptur auch weitere Möbelemente aus Nimrud der nordwestsyrischen Region von Sam'al zuordnen. Am nördlichen Hallenbau von Zincirli befindet sich an der östlichen Ante des Eingangs das oben zitierte Relief Barrakibs auf einem assyrischen Thron. Das Relief auf der gegenüberliegenden Seite zeigt den König diesmal auf einem einheimischen, wohl als aramäisch zu betrachtenden Thron.¹²⁰ Das Möbel besitzt keine Rückenlehne, dafür aber hohe gewölbte Seitenlehnen. Voos hält diese aufgrund von Einschnürungen für eine Polsterung.¹²¹ Diese “Einschnürungen” befinden sich aber auf beiden Seiten des Abschlusses, und es erscheint mir stimmiger, hier einen festen Rahmen anzunehmen, der dann mit *à-jour* geschnitzten Granatapfelzweigen gefüllt ist. Voos¹²² schreibt weiter: “Insgesamt hat der Thronstuhl vier dieser kantigen Querverstrebungen, getrennt jeweils durch eine Reihe kopfstehender Lotosblüten.” Symington¹²³ folgt ihm darin und vergleicht dieses Element

¹¹⁶ Nicht zuletzt durch eine z. T. korrigierte Datierung der sog. späthethitischen Reliefs ist die Neubewertung eines assyrischen Einflusses notwendig geworden.

¹¹⁷ Winter stellt zur Diskussion, wo die Reliefs von Arslan Tash und die Kunst der Zeit Tiglath-pilears III. zwischen Nordsyrien und Assyrien anzusiedeln ist, v. a. unter dem Gesichtspunkt einer möglichen Einflussnahme Nordsyriens auf Assyrien (Winter 1982: 368 Anm. 97). Auf sargonidischen Reliefs erscheint bei bestimmten Personengruppen im Übrigen die aus Zincirli bekannte Spirallockenfrisur (Barnett & Lorenzini 1975: Taf. 58, 62, 64).

¹¹⁸ Z. B. Thureau-Dangin et al. 1931: Taf. 7-11. Entgegen Orthmann könnte gerade die Arm-muskelstilisierung auch durchaus originär nordwestsyrisch sein. Die Andeutung von Sehnen an Extremitäten ist sehr geläufig bei den R&R Elfenbeinen.

¹¹⁹ Strommenger 1970: 29 Taf. 20a,b.

¹²⁰ Voos 1985: 71-86 Fig. 14. Diese Art der Darstellung drückt zum Einen das Selbstverständnis des Herrschers als aramäischer König aus, zum Anderen weist er mit dem assyrischen Thron auch auf sein Vasallenverhältnis zum assyrischen Herrscher hin. Dies kommt der Aussage auf der Tell Fekheriye Stele gleich, nach welcher sich Hadadezer in der aramäischen Fassung als König und in der assyrischen Fassung als Statthalter des Landes bezeichnet (Abou-Assaf, Bordreuil & Millard 1982: 15 Z. 8 und 23 Z. 6).

¹²¹ Voos 1985: 80.

¹²² Ebenda.

¹²³ Symington 1996: 135.

der "kopfstehenden Lotosblüte" mit der Lotosgirlande des Ahirom-Sarkophages. Dass es sich hier aber eindeutig um das sehr häufige Motiv der "Palmette mit herabhängenden Blättern" handelt, wird beim Vergleich mit den Elfenbeinfunden ersichtlich. Winter hat dieses Motiv bereits 1981 als typisch für die südsyrische Tradition und als phönikisch bezeichnet¹²⁴. Ein Relief aus Karatepe¹²⁵ zeigt das gleiche Element, hier allerdings einzeln, als Teil der mittleren Tischstütze. Der Befund in Zincirli verleiht diesem Element nunmehr einen stärker nordwestsyrischen Charakter.

Zu dem Thron gehört auch ein passender Schemel, ohne Palmettverzierung, dafür mit augenscheinlich gedrechselten Streben. Elfenbeinfragmente eines solchen Schemels sind in Zincirli in Raum J6 des Kilamuwa-Palastes gefunden worden und haben die Ausgräber zu einer entsprechenden Rekonstruktion veranlasst.¹²⁶ Vergleichbare Fragmente, bestehend aus einer Abfolge von Ringwülsten und einem einfachen bzw. doppeltem Blattkranz, finden sich in Arslan Tash, Khorsabad und Nimrud.¹²⁷ Vor allem ND 9161 beweist mit seiner konkav ausgeschnittenen Rückseite seine Verwendung als Möbelstück.

Es stellt sich dann die Frage, inwiefern diese Möbelform regional begrenzt und damit die Bezeichnung als charakteristisch "sam'aläisch" gerechtfertigt ist.¹²⁸ Die meisten der Stützsäulen der Balustraden der "Frau am Fenster" zeigen ein sehr ähnliches, einfaches Blattkranzkapitell¹²⁹, weswegen eine Vereinnahmung des Blattkranzkapitells ausschließlich für

¹²⁴ Winter 1981: 114. Zu den bereits bei Winter (1979: 122 Anm. 39) genannten Objekten können zusätzlich weitere Funde aus Nimrud (Mallowan & Herrmann 1974: Nr. 108; Herrmann 1986: 18 Nr. 810-853; 1992 Nr. 156, 157, 433, 490-493) und Tell Ahmar (Bunnens 1997: 447-449 Nr. 8-10) genannt werden. Die zusammenhängenden Funde aus Tell Ahmar bestätigen Herrmanns Annahme, dass es sich bei den "Palmetten mit herabhängenden Blättern" um Meterware gehandelt hat (Herrmann 1986: 18).

¹²⁵ Winter 1979: Taf. 18c.

¹²⁶ Andrae 1943: 125 Taf. 61, 62.

¹²⁷ Arslan Tash: Thureau-Dangin et al. 1931: Taf. 44 N. 92, 93; Khorsabad: Loud & Altman 1938: Taf. 56 N. 69, 70; Nimrud: ND 9161, ND 9173a+b, ND 9723, ND 10324 (Herrmann 1986: Nr. 1453, 1454, 1455, 1456), ND 7863 (Herrmann 1992a: Nr. 508); ein Exemplar in Karlsruhe (Rehm 1997: S 40).

¹²⁸ Herrmann weist vergleichend auf die Studie B. Cottons, *The British Regional Chair* (1990) hin, in welcher jener die verschiedenen Stuhlformen im Großbritannien des 18. Jh.s auf soziale und vor allem regionale Unterschiede zurückführt, die lokale "Kunstdialekte" ausbilden. Sie überträgt dieses Modell auf die Handwerkskunst Nordsyriens bzw. die R&R Gruppe, mit der Modifikation, dass es sich um die Anwendung eines lokalen "Kunstdialektes" repräsentativ nach außen und nicht, wie in England, nach innen auf den privaten Sektor handelt (Herrmann 1996: 154f.). Der lokale "Kunstdialekt" wird also im einen Fall zur inneren Selbstbegründung (England) verwendet, im anderen (Nordsyrien) zusätzlich zur äußeren Selbstdarstellung.

¹²⁹ Vgl. Suter 1992: 20f.

die R&R Gruppe und (den nordwestsyrischen Regionalstil) sicher voreilig wäre.¹³⁰

In Zincirli selbst sind ferner Möbelteile mit floralen Elementen gefunden worden, die aus einer Abfolge von kissenartig gestaltetem Torus mit doppelten Kanneluren und sich verschmälernden Blättern über einem feinblättrigen, nach oben ausladenden Blattkranz bestehen¹³¹. Schon Koldewey hat auf die Verwandtschaft von Stein- und Elfenbeinplastik hingewiesen.¹³² Einen guten Vergleich bieten die Säulenbasen von Gebäude K¹³³. Dass dieses Dekorelement aber nicht nur für Möbel, sondern auch für anderes Kleingerät verwendet wurde, zeigt anschaulich der Salblöffel IM 79512¹³⁴, dessen Stützen aus eben jenen Elementen glatter Torus – Blattkranz – gerippter Torus und Kordelband besteht. Doch auch hier gilt, dass die Belege nicht ausreichen diese Schmuckelemente ausschließlich der R&R Gruppe zuzuordnen (s. u.).

Die SW 7 Gruppe

An dieser Stelle muss aufgrund enger Bezüge auf eine andere Gruppe von Elfenbeinen verwiesen werden, die SW 7 Gruppe.¹³⁵ Bei dieser handelt es sich um Einlagen für Stuhlrückenlehnen, die im Magazinraum SW 7 von Fort Salmanassar in Nimrud gefunden worden sind. Sie weisen eine relativ große Homogenität in Bezug auf Techniken, Themen und Ikonographie auf.

Ein Anhaltspunkt für die Zeitstellung der “klassischen” SW 7 Gruppe kann mit einem Vergleich der Sakçagözü-Jagdreliefs gewonnen werden¹³⁶, die in die erste Hälfte, wenn nicht gar in das erste Viertel des 8. Jh.s datiert werden können¹³⁷. Winter führt diese Parallelen weiter und argumentiert

¹³⁰ Das gleiche Motiv hat auch als Abschluss für Griffe und andere Kleinobjekte gedient: s. die Vielgestaltigkeit des Motives bei Barnett 1957: Taf. 77-79, v. a. S 253-255; der Wedelgriff des Dieners auf dem Relief der thronenden Königin von Zincirli scheint ebenfalls einen derartigen Abschluss zu besitzen (Akurgal 1961: Taf. 102).

¹³¹ S. Andrae 1943: 128f Taf. 63; Barnett 1957: Taf. 79 S 253-255, S 264a, d, e, g, h, i, j; Herrmann 1992a: Nr. 169).

¹³² Koldewey 1898: 197f Taf. 33.

¹³³ Von Luschan 1911: Taf. 53.

¹³⁴ Safer & al-Iraqi 1987: 46f Fig. 26-28.

¹³⁵ S. Mallowan & Herrmann 1974; Winter 1973: 286-316; v. a. Winter 1976b; Herrmann 1992b: 66-68; Herrmann 1996: 153-158

¹³⁶ Mallowan & Herrmann 1974: 45ff betonen v. a. die Ähnlichkeiten der Realia (Streitwagen, Stuhlformen), welche jedoch zeitlich nicht sehr sensibel sind (s. o.).

¹³⁷ Im kunsthistorischen Vergleich werden die Löwenjagdreliefs (s. Orthmann 1971: Sakçagözü B/1-3) und die Stierjagd ND 7904 (Mallowan & Herrmann 1974: Nr. 1) nebeneinander gestellt. Um die Datierung gerade der Bildwerke vom äußeren Burgtor aus Sakçagözü rankt sich eine längere Debatte (Ussishkin 1966; 1971; Littauer & Crouwel 1973; Mallowan & Herrmann 1974: v. a. 41-48; Winter 1976b: 37f, 51f), die mit verschiedenen Argumenten in einer Datierung der Reliefs in der ersten (Ussishkin) oder zweiten (Littauer & Crouwel, Mallowan & Herrmann, Winter) Hälfte des 8. Jh.s resul-

für eine Lokalisierung der Produktion dieser Elfenbeine ebenfalls in Zincirli/Sam'al¹³⁸.

Bei aller motivischer Homogenität teilt sich die Gruppe in stilistische Untereinheiten wie die "Classic SW 7" oder die "Vase-hat/Flowerpot-helmet" Gruppe¹³⁹. Mallowan & Herrmann¹⁴⁰ sehen darin das Ergebnis verschiedener Werkstätten. Die größte Gruppe ("Classic SW 7") lokalisieren sie in einem regionalen Oberzentrum, die anderen in mehr oder minder peripheren Werkstätten. Winter hingegen betont die engen Parallelen zu den Reliefs von Zincirli und Sakçagözü, weist daraufhin, dass ein einzelnes Zentrum durchaus eine größere Anzahl von Werkstätten erhalten könne, und sieht in den Untergruppen lediglich eine natürliche Variabilität der einzelnen Handwerker: "...we can see that a single center contained multiple workshops, and that an individual workshop could include several craftsmen."¹⁴¹ Es mag sich jedoch gleichermaßen um eine zeitliche Differenzierung handeln. Die Bündellocken der klassischen SW 7 Gruppe scheinen älter zu sein als die Spirallocken der "Vase-hat" Gruppe. Dieser Eindruck wird auch dadurch unterstrichen, dass erstere u. a. Sphingen mit Flammen-Markierungen zeigen (*Pl. XXII:13*) und damit der "Flame and Frond" Gruppe, letztere in der Gestaltung der Sphingen denen der R&R Gruppe näher stehen.

Damit stellt sich die Frage nach dem Zusammenhang der beiden Gruppen SW 7 und R&R. Der auffallendste Unterschied ist sicher der motivische. Während die SW 7 Elfenbeine fast nur stehende oder sitzende männliche oder weibliche Wesen in Verbindung mit Pflanzen und teilweise Flügelsonnen zeigen, besteht die R&R Gruppe vornehmlich aus Sphingen und stehenden, *en face* dargestellten Männern oder "Genien".

tiert. Bestimmend in der Diskussion war die Wagenform, die mit assyrischen Reliefs verglichen und unterschiedlich bewertet worden war. In beiden Argumentationssträngen wurde jedoch von einem Primat der assyrischen Wagen über die syrischen ausgegangen, ein wohl forschungsgeschichtlich bedingtes Vorurteil und nicht unbedingt zutreffend. Genauer ist eine Datierung nach stilistischen Kriterien (s. o.; so schon Genge 1979: Anm. 554), die die assyrisierenden Tendenzen seit dem ausgehenden 9. Jh. berücksichtigt und die Sakçagözü-Löwenjagdreiefs innerhalb der Stilgruppe Späthethitisch IIb-IIIa platziert. Eine Datierung der "Classic SW 7"-Elfenbeine nach den Sakçagözü-Reliefs spricht für deren Entstehungszeit in der ersten Hälfte des 8. Jh.s. Die Frage, ob die Elfenbeine vor (so Ussishkin 1971: 25f.) oder nach den Reliefs entstanden sind, ist, wie bei den "Flame-and-Frond" Elfenbeinen und den Tell Halaf-Reliefs, bislang nicht beantwortbar. Winter hält es für wahrscheinlich, dass die Elfenbeine während der Regierungszeit Tiglat-pilears III. nach Nimrud gekommen seien (Winter 1976b: 52), was deren Entstehung vor der Jahrhundertmitte ebenfalls unterstriche.

¹³⁸ Winter 1976b: 52.

¹³⁹ S. Mallowan & Herrmann 1974: 26f, 38; Winter 1976b: 42f.

¹⁴⁰ Mallowan & Herrmann 1974: 38f.

¹⁴¹ Winter 1976b: 53.

Das Motiv des “Genius mit Pflanzen” findet sich unter den R&R Elfenbeinen jedoch auch zweimal (ND 7788 und ND 9477), sogar seitlich dargestellt (*Pl. XIX:6, 7*).¹⁴²

Die Sphinx erscheint innerhalb der SW 7 Gruppe zwar nicht als eigenständiges Motiv, jedoch als Füllmotiv beispielsweise auf ND 7919 oder ND 7908¹⁴³ (*Pl. XXII:13*).

Ein besonderes Motiv der R&R Gruppe ist das der Sirene. Dieses erscheint isoliert, aber bereits vollkommen ausgeformt, in dem R&R Elfenbein IM 79525. Auf der Pferdestirnplatte der Slg. Bomford¹⁴⁴ findet sich eine beinahe identische Sirenengestalt über der Szenerie an der Stelle, die oft von der Flügelsonne eingenommen wird. Es drängt sich auf, hier eine ikonologische Tradition zu sehen, ein Gedanke, der an dieser Stelle aber nicht weiter verfolgt werden kann.¹⁴⁵

Frontalität ist eines der Hauptcharakteristika der R&R Gruppe und kommt in der SW 7 Gruppe lediglich in Gestalt der Flügelsonnen bzw. geflügelten weiblichen Wesen der “Vase-hat” Gruppe vor.¹⁴⁶

Von den Proportionen her sind die Figuren der SW 7 Gruppe “gelungener” gestaltet als die gedrunghenen Körper der R&R Gruppe. Unproportionierte Gestalten kommen jedoch auch in einer der Untergruppen von SW 7 vor, wie ND 7913¹⁴⁷ nahe legt. Hier allerdings ist der Kopf zu klein geraten statt zu groß wie auf R&R Objekten. Die gedrunghene Form der Sphingenkörper mit einer voluminösen Brust findet sich bei den Sphingen innerhalb der Throne ND 6369, ND 7928, ND 6370, ND 7908 bzw. als Einzelmotiv ND 7919, ND 7921¹⁴⁸. Die meisten zeigen auch ein entsprechendes Kreuzschraffurmuster. Der Hauptunterschied liegt in dem nicht herausgedrehten Kopf, weswegen der Hals sichtbar wird. Ein feinerer Unterschied besteht jedoch in der Art der Federwiedergabe. SW 7 stellt Federn mit einem mittleren Kiel und davon ausgehendem Fischgrätenmuster dar, während R&R den Kiel an die obere Kante setzt und von dort aus in

¹⁴² In diesem Falle mag eventuell von motivischer Adaption gesprochen werden. Nach Inspiration eines SW 7 Elfenbeines könnte der Schnitzer dies in seiner ihm gewohnten Weise nachgeahmt haben. Die Anzahl der R&R Objekte ist leider zu gering, um statistisch relevante Aussagen zur Häufigkeit des Geniemotivs im Repertoire machen zu können.

¹⁴³ Mallowan & Herrmann 1974: Nr. 38, 51.

¹⁴⁴ Barnett 1964: Taf. 2:2.

¹⁴⁵ Für die altsyrische Glyptik etwa verzeichnet Otto nur ein Beispiel einer Sirene, die sie entsprechend als singular bezeichnet (Otto 2000: 256 Nr. 77). Der Frage, ob es sich um eine Entwicklungslinie von geflügelten weiblichen Dämonen mit Vogelfüßen und Frauenkörper (s. “Lilith”) hin zu den Sirenen mit Vogelkörper und Frauenkopf handelt, kann hier nicht nachgegangen werden. Die als Schepesch gedeuteten Flügelsonnen mit Frauenkopf, Armen und Pflanzen gehen wohl in eine andere Richtung (s. Mallowan & Herrmann 1974: 16-18).

¹⁴⁶ Z. B. Mallowan & Herrmann 1974: Nr. 1, 38.

¹⁴⁷ Mallowan & Herrmann 1974: Nr. 64.

¹⁴⁸ Mallowan & Herrmann 1974: Nr. 38, 42, 47, 48, 50, 51.

schrägen, parallelen Strichen die Feder stilisiert. Entsprechend haben SW 7 Federn runde Spitzen und R&R Federn schräge Enden.¹⁴⁹

Eine Betrachtung der Physiognomie wird durch die strenge Profilansicht der SW 7 Figuren verhindert. Lediglich die frauengesichtigen Wesen in den obersten Feldern der "Vase-hat" Untergruppe erinnern mit ihren runden Gesichtern entfernt an die Gesichter von R&R. Gerade diese Untergruppe bietet in der Bartgestaltung mit gegeneinander gedrehten Korkenzieherlocken, die in Ringen enden, gute Parallelen zu R&R. Es seien hier ND 7919 und ND 7788¹⁵⁰ nebeneinander gestellt.

Auf der Ebene der Realia lassen sich ebenfalls nur grundlegende Parallelen ziehen. So entspricht das Gewand von ND 7788 nach seinem Typ den "cut-away garments" der SW 7 Gruppe. Auch das fein gefältelte Gewand der Frauen ND 10318 und ND 10343 mag eine Entsprechung in den plissierten Frauengewänder von SW 7 haben (als Beispiel ND 7928¹⁵¹). Dafür fehlen in SW 7 das typische, auch auf den Steinreliefs häufige Zipfelgewand und die aramäische Kappe. Hier kann die Ursache in den ikonographisch-motivischen Umständen und ihrer Verwendung liegen (Darstellung übernatürlicher Wesen bzw. von Würdenträgern).

Recht unterschiedlich ist auch die Löwengestaltung bei beiden Gruppen. Die wilden Löwen der SW 7 Gruppe finden Entsprechungen in den Torlöwen von Sakçagözü oder Marasch, während die R&R Löwen in ihrer Darstellung eher separat stehen.

Beide Elfenbeingruppen unterscheiden sich also durch zahlreiche Elemente, besitzen aber eine gewisse Beziehung zueinander. Letzteres betrachte ich als Hinweis auf eine gemeinsame regionale Entstehung in zeitlicher Nähe¹⁵². Ob die qualitativen Unterschiede innerhalb der R&R Gruppe (s. die drei verschiedenen Gruppen der Männerdarstellungen) auch eine zeitliche Differenz bedeuten oder nur individuelle Varianz, kann nicht entschieden werden.

Die Existenz mehrerer Werkstätten an einem Ort mit einer derart ähnlichen Produktion (Möbelstücke) wie sie Winter 1976b für die SW 7 Gruppe nahe legt, halte ich im Hinblick auf den Abnehmerkreis für unwahrscheinlich.¹⁵³ Mit Elfenbein verzierte Möbel müssen aufgrund ihres Wertes (in

¹⁴⁹ Die Art der Federgestaltung bindet ebenfalls SW 7 stärker an die "Flame and Frond" Gruppe an (etwa aus Hama: Riis & Buhl 1990: 249 Nr. 988).

¹⁵⁰ Mallowan & Herrmann 1974: Nr. 38 und Herrmann 1986: Nr. 889.

¹⁵¹ Mallowan & Herrmann 1974: Nr. 48.

¹⁵² Jede zeitliche Angabe kann nur Spekulation sein. Wir wissen nicht, wie lange diese Werkstätten produziert haben, und können dies auch nicht an einer wie auch immer postulierten stilistischen Entwicklung ablesen, solange es nicht konkretere archäologische oder historische Hinweise gibt. Es scheint aber legitim, für die SW 7 Gruppe eine Entstehung in der ersten Hälfte und für die R&R Elfenbeine eine Entstehung in der zweiten Hälfte des 8. Jh.s anzunehmen.

¹⁵³ Alle von Mallowan & Herrmann differenzierten Untergruppen aber an verschiedene Orte zu verlegen, halte ich aus den Gründen, die Winter bereits genannt hat, für eben-

materieller wie ideeller Hinsicht) als Prestige- und Luxusobjekte betrachtet werden – damit ist ihr lokaler Käuferkreis begrenzt.¹⁵⁴ Wären beide Gruppen R&R und SW 7 Teil einer Werkstatt, sollte eine größere Übereinstimmung in Details wie Haar, Kleidung oder Körperproportion erwartet werden. Die Summe der geteilten Merkmale ist *innerhalb* der jeweiligen Gruppen erheblich größer als die Summe der geteilten Merkmale *zwischen* den Gruppen.

Zu einer Definition eines nordwestsyrischen Regionalstiles

Genge formuliert im Anschluss an seine Ausführungen zu den Bildwerken von Zincirli und Sakçagözü die “Symptome” eines Regionalstiles von Sam’al¹⁵⁵. Er macht dies hauptsächlich an der Gestaltung von Haar, Kleidung und physischen Merkmalen der Gestalten auf den Steinreliefs fest. Genge fährt fort: “Die Sam’al-Schule, deren Einfluss im S[üden] (Tainat) wie im NO [Nordosten] (Sakçagözü) zu beobachten war, hat einen *Regionalstil* hervorgebracht, den – als provinzielle Zeugnisse – auch einige der nach Kalhu (Nimrud) verschleppten Elfenbeine zeigen [...].”¹⁵⁶ Daraufhin verweist er auf die Elfenbeine mit stehenden Männern im Zipfelgewand (ND 10463, ND 10697, ND 10411).

sowenig überzeugend. Einzig im Hinblick auf die “Vase-hat” Untergruppe scheinen mir die Argumente (“allgemeiner Stil”, Themen, “graphische” Gestaltung der Oberfläche, ikonographische Details wie die Kopfbedeckung oder Kleidung) als Nachweis für einen lokalen oder zeitlichen Unterschied hinreichend zu sein.

¹⁵⁴ Es muss natürlich offen bleiben, wie weit der Handelsradius dieser Objekte war, gerade im Hinblick auf die Kontakte zu Griechenland.

¹⁵⁵ Genge 1979: 149-151. Während Genge den hier beschriebenen und definierten Stil als “Regionalstil von Sam’al” bezeichnet, fasst Orthmann die vereinigenden Merkmale dieser Stilgruppe unter dem neutralen Namen “späthethitisch IIIa/b” (Orthmann 1971: 148) zusammen. Akurgal geht einen Schritt weiter und schließt von den auf den Reliefs angebrachten Inschriften auf die Bezeichnung “aramäisch” (Akurgal 1949: 135f) bzw. “aramäisch-assyrisierend” in Varianten (Akurgal 1961: 100-104; Akurgal 1981). Um eine gewisse Stringenz in Benennungen zu gewährleisten, möchte ich Folgendes zur Diskussion stellen: Namen mit geographischen Bezeichnungen sollten gleichzeitigen Gruppen vorbehalten sein (zur Differenzierung von Regionalstilen). Bezeichnungen wie früh/mittel/spät können die Entwicklung innerhalb einer Gruppe/eines Regionalstils kennzeichnen und sind damit als zusätzliche Adjektive den Bezeichnungen voranzustellen. Politische oder ethnische Begriffe sollten wirklich nur dann verwendet werden, wenn eindeutig die Beteiligung einer Ethnie oder eines politischen Gebildes gesichert ist. (In ähnlicher Weise wird seit kurzem in der Klassifizierung der ostgriechischen Keramik verfahren, wie mir Dr. M. Kerschner, Wien, mitteilte.) Es stellt sich streng genommen die Frage, ob der Begriff “nordwestsyrisch” wirklich treffend gewählt ist. Denn obwohl er Bezeichnungen wie “luwisch”, “hethitisch” oder “aramäisch” vermeidet, ist die Frage, ob es sich bei diesem Stilphänomen lediglich um eine jüngere Entwicklung der nordsyrischen Tradition handelt oder eventuell um das Ergebnis einer anderen, allgemein nordwestsyrischen Tradition noch nicht ganz geklärt (s. u.), ob hier also zwei unterschiedliche “Kunstlandschaften” voneinander zu trennen sind.

¹⁵⁶ Ebd. 152.

Unter Einbeziehung der Elfenbeinarbeiten, die durch die Steinplastik ebenfalls in dieser Region angesiedelt worden sind, erweitert sich das Repertoire und das Spektrum dieses Regionalstils motivisch und stilistisch. Orthmann, Genge, Akurgal u. a. haben schon lange die jüngeren Entwicklungen in der Steinplastik von den älteren unterschieden, die Literatur zu den Elfenbeinwerken des Vorderen Orients unterscheidet diesen jüngeren Stil bislang jedoch nicht. SW 7 und R&R werden als Untergruppen der nordsyrischen Tradition bezeichnet¹⁵⁷, ihre Signifikanz ist jedoch nicht weiter herausgestellt worden. Bevor zu einer Bewertung des hier behandelten Regionalstiles übergegangen werden kann, soll der Begriff des "Nordsyrischen" kurz erläutert werden.

Was ist Nordsyrisch?

In seiner Monographie zu den Beziehungen zwischen orientalischer und frühgriechischer Kunst unterschied F. Poulsen¹⁵⁸ unter den in Nimrud ausgegrabenen Elfenbeinen bereits 1912 vier Gruppen: phönikisch, assyrisch, syrisch und "hittitisch". Hauptkriterium für diese Unterteilung waren Präsenz/Absenz ägyptischer Elemente, die vor allem die als phönikisch bestimmten Metallschalen dominierten, sowie der Vergleich mit "hittitisch" Steinplastik, wie sie aus den Orten von Zincirli, Karkemisch, Eflatun Pinar und Malatiya bekannt war. Diese Unterteilung wurde nach und nach verfeinert in Arbeiten von R. Barnett, H. Kantor, I. Winter und G. Herrmann¹⁵⁹ bis sich die eingangs genannten Kategorien etabliert hatten. Unter "nordsyrischer Tradition" werden heute eine Reihe von "Schulen" zusammengefasst, von denen "Flame and Frond"¹⁶⁰, "SW 7" und "Roundcheeked and Ringletted" die bekanntesten sind.

Als Merkmale der nordsyrischen Tradition bezeichnet Barnett¹⁶¹:

- Verbindungen zur spätbronzezeitlichen Bildtradition¹⁶² in Fragen von Formen (zylindrische Pyxiden, Hörner, *Bird's nest bowls*), Themen (Löwen-, Greifentöter) und Stilisierungen (z. B. Flammenmuster auf Tierschenkeln)

¹⁵⁷ Z. B. Herrmann 1992a: 30.

¹⁵⁸ Poulsen 1912: 37-59.

¹⁵⁹ Zusammenfassend Winter 1976a: 2-4; Barnett 1982; Herrmann 1992b, 2000; Herrmann in diesem Buch.

¹⁶⁰ Im Folgenden abgekürzt als "F&F".

¹⁶¹ Barnett 1982: 43-46. Hier ist zu beachten, dass Barnett nur von "Syrian" nicht von "North-Syrian" spricht und den Terminus "school", statt wie hier "Tradition", verwendet. Den stilistischen Unterschied zwischen "Syrisch" und "Phönikisch" arbeitet Winter am Beispiel der Sphingen ND 10342 und ND 7559 (Herrmann 1992a: Nr. 95 Taf. 15, 16) heraus (Winter 1998a: 57-59).

¹⁶² So bereits Barnett 1935: 196; Kantor 1956.

- Menschendarstellungen mit hoher, fliehender Stirn, großer Nase und großen Augen, spitzem Mund, kleinem bis fliehendem Kinn
- alternativ dazu große runde Gesichter, *en face* dargestellt
- möglichst vollständiges Ausfüllen des Raumes
- Vergoldung und Verwendung von *pegged cloisonné* für farbige Einlagen

Hierzu ergänzen Winter und Herrmann¹⁶³:

- häufige Verwendung von feiner Kreuzschraffur
- Motiv des Tierkampfes
- weitere Körperstilisierungen
- Verwendung bestimmter Formen der Flügelsonne
- Verwendung bestimmter fächerförmiger Blüten
- Mangel an “Eleganz” und “Ausgewogenheit” im Nordsyrischen im Gegensatz zum Phönikischen
- geradlinige Führung der Flügelkanten, meist parallel zum Körper statt im geschwungenen Bogen
- (unterschiedliche Fundverteilung)

Eine Datierung ist trotz der zahlreichen Funde sehr schwierig, da die Kontexte meist nur einen *terminus ante quem* bieten wie in Nimrud oder Samos.¹⁶⁴ Winter¹⁶⁵ schlägt vor, die Produktion der Elfenbeine diesen Stils mit den aramäischen Königreichen in Nordsyrien zu verbinden. Mit deren Okkupation durch die Assyrer im Laufe des 9. Jh.s hätten jene dann ihre Produktion nach und nach eingestellt. Dieser Ansatz hat allgemeine Akzeptanz gefunden¹⁶⁶ und kann zwar ein Ende¹⁶⁷, nicht aber den Beginn der nordsyrischen Elfenbeinproduktion erklären. Ob dieser schon im ausgehenden 10. Jh. gesucht werden kann/muss, ist (noch) nicht belegbar. Es seien hier an die spätbronzezeitlichen Verbindungen erinnert¹⁶⁸ und auch

¹⁶³ Winter 1973: bes. Kap. IV, V; 1976; Herrmann 1986: 49.

¹⁶⁴ Vgl. Barnett 1982: 49-52.

¹⁶⁵ Winter 1973: 376-378; 1989.

¹⁶⁶ Herrmann 1986: 50.

¹⁶⁷ Es muss natürlich bedacht werden, dass künstlerische und handwerkliche Traditionen nicht unbedingt sofort abgerissen sind, sondern eventuell politische Veränderungen überlebt haben. Ein weiterer datierender Hinweis ist die Zerstörung von Hasanlu IVB, wo ebenfalls nordsyrische Elfenbeine gefunden worden sind. Die relevante Zerstörung wird von Dyson & Muscarella 1989 an das Ende des 9. Jh.s gesetzt und bietet damit einen zusätzlichen *terminus ante quem*.

¹⁶⁸ Die spätbronzezeitlichen Elfenbeinfunde aus Pella, Jordanien, könnten da eine Lücke schließen (Potts et al. 1988: 377 Fig. 1). Das einzige bisher publizierte Stück zeigt Parallelen zur F&F Gruppe in der Verwendung breiter Zapfen, der *à-jour* Technik, dem Flammenmuster auf dem Hinterschenkel, dem Motiv des Tieres mit zurückgewandtem Hals oder der Verwendung der Schalenpalmette (vgl. Herrmann 1989: Taf. XV). Die “ägyptisierenden” Elemente auf einigen F&F Elfenbeinen mögen Hinweise auf deren frühere Entstehung im Westen mit entsprechend levantinischem Einschlag sein.

die in jüngeren Forschungen sich abzeichnende Erhellung des eisenzeitlichen Dark Age, die ein immer größeres Alter nahelegen scheinen. Zeitlich wird F&F erheblich vor R&R angesetzt. Wenn die üblichen Datierungskriterien für F&F mit einem Ende im 9. Jh. beibehalten werden, ergibt sich eine Distanz von rund 70 Jahren, die teilweise von der SW 7 Gruppe geschlossen wird. Das gemeinsame Vorkommen von F&F und R&R Merkmalen in der SW 7 Gruppe mag die Zwischenstellung, die SW 7 einnimmt, demonstrieren.

Regional sind SW 7 und mit diesem Beitrag R&R umschrieben; eine Lokalisierung der Produktion des F&F-Stiles kommt über bloße Vorschläge noch nicht hinaus. Barnett nennt zahlreiche Möglichkeiten, allen voran Hamat aufgrund der dort gemachten Elfenbeinfunde und möglichen Werkstattreste.¹⁶⁹ Winter¹⁷⁰ verweist auf Hamat, Damaskus und Karkemisch; Herrmann¹⁷¹ hält zumindest für die klassische "Flame and Frond" Gruppe an Tell Halaf als Produktionsort fest.

In Bezug auf die Fundverteilung ist F&F jedoch erheblich weiter verbreitet als R&R oder SW 7 und scheint auch zahlenmäßig eine größere Gruppe gebildet zu haben. Eine Detailstudie der F&F Gruppe steht allerdings noch aus.

Hier schließt sich die Frage nach der Existenz einer eigenständigen "nordwestsyrischen Tradition" an. 1962 hat Kantor von einer Fortsetzung der nordsyrischen Tradition aus der Spätbronzezeit bis in das 8. Jh. v. Chr. gesprochen. Dabei stellt sie einen "disintegrating trend within the North-Syrian animal Style" fest¹⁷², womit sie v. a. das fortschreitende Fehlen von Binnenstilisierungen meint.¹⁷³ Bei den späthethitischen Reliefs des 10. und 9. Jh.s aus der Region Karkemisch/Zincirli jedoch fehlen die markanten Flammenstilisierungen, ebenso auf den älteren Reliefs aus Aleppo oder

¹⁶⁹ Barnett 1982: 46. Auch Genge bewertet die Reliefs von Tell Halaf als einen provinziellen Lokalstil im Gegensatz zum Zentrum Hamat (Genge 1979: 135f).

¹⁷⁰ Winter 1973: 372f; 1983.

¹⁷¹ Herrmann 1989: 103-105, vgl. Anm. 111.

¹⁷² Kantor 1962: 97. Zur Beschreibung der Pferdestirneplatte aus Tell Tainat: "It is conceivable that this circumstance [dass der nordsyrische Tierstil nicht in allen Details auf dem Objekt erscheint] does not reflect mere bad workmanship but a chronological phase. Both objects [eine Nimrud Bronzeschale und die Tainat Stirnplatte] are no earlier than the late eighth century and quite possibly later while the works in which the north Syrian style appears in elegant form belong to the ninth and eighth centuries. [...] Although our evidence is not yet conclusive, we must keep in mind the possibility that the traditional north Syrian style inherited from the second millennium and still prevalent in the ninth and early eighth century was gradually disintegrating in the late eighth century and that the Tainat plaque and the Nimrud bowl represent a late phase of its existence." (Kantor 1962: 97f)

¹⁷³ Als Beispiele für zwei Extreme der Entwicklung mögen das bekannte Salbhorn IM 79508 (Safer & al-Iraqi 1987: 34-39; Katalog Turin 1985: Nr. 177) im klassischen F&F Stil und das Tierkampf-Fragment ND 10320 (Herrmann 1986: Nr. 668) dienen, bei welchem die einzelnen Tiere fast gar nicht mehr auseinander zu halten sind und kaum mehr Stilisierungen vorkommen.

‘Ain Dara. Es muss deswegen in Erwägung gezogen werden, ob der typische “nordsyrische Tierstil”, wie er auf den Tell Halaf-Reliefs vorkommt, nicht eher als “Epigone” und in Nordostsyrien als intrusiv zu betrachten ist¹⁷⁴. Die Verwendung der Flammenmuster beispielsweise auf dem Yariri-Relief von Karkemisch¹⁷⁵ oder dem SW 7 Elfenbein ND 7914¹⁷⁶ (Pl. XXII:13) sind eher schwache “Reminiszenzen” an die eleganten Darstellungen des F&F Stiles. Sie sollten m. E. als “Archaismen” betrachtet werden. Eine Diskussion kann an dieser Stelle nur angeregt werden.¹⁷⁷

Die allgemeinen Merkmale des hier umschriebenen und als jünger fassbaren nordwestsyrischen Stiles sollen wie folgt zusammengefasst werden:

- Tendenz¹⁷⁸ zu einem Fehlen von Körperstilisierungen (v. a. dem Flammenmuster) und
- statt dessen die Tendenz zur Modellierung des Körpers
- damit verbunden ist ein Streben nach Plastizität
- zunehmendes Fehlen von Cloisonné-Einlagen
- Tendenz zu massigeren und schwerer proportionierten Figuren (bei Mensch und Tier)
- Zunahme der Verwendung von *en face* dargestellten Gesichtern und damit eventuell eine veränderte Bedeutung¹⁷⁹
- zunehmender Einfluss assyrischer Kunst
- zunehmende Unübersichtlichkeit der Szenen bis hin zu vollkommenem *horror vacui*.

¹⁷⁴ Genge betont den ausgeprägten Lokalcharakter der Halaf-Reliefs und ihre Verbindungen zu Hama (Genge 1979: 136ff).

¹⁷⁵ S. Akurgal 1961: Taf. 123.

¹⁷⁶ Mallowan & Herrmann 1974: Nr. 21 Taf. 28 unten (Detail).

¹⁷⁷ Bislang fehlen weitgehend andere Kunstgattungen, um etwaige Merkmale einer nordwestsyrischen Kunstlandschaft fester definieren zu können. Doch mögen mit toreutischen Erzeugnisse wie den bronzenen Zaumzeugelementen, die in zahlreichen griechischen Heiligtümern gefunden wurden (hierzu s. u.; z. B. aus Samos: Jantzen 1972, Kyrieleis & Röllig 1988; Wicke 1999: 813f mit weiterer Literatur) und z. T. auch aus Nordwestsyrien selber stammen (z. B. Tell Tainat: Kantor 1962; Zincirli: Andrae 1943: Taf. 40d, 54d; s. a. Winter 1988), Beispiele für diese Tradition vorliegen. Hier liegt neben dem Problem des Definierens das größere Problem des Bestimmens eines Objektes als “nordwestsyrisch”, da durch die geographische Nähe naturgemäß mit einer Vermischung der Traditionen gerechnet werden muss. Die Flammenstilisierung allein ist etwa solch ein häufiges und deswegen ungeeignetes Kriterium.

¹⁷⁸ Der Ausdruck “Tendenz” soll den “Präsenz/Absenz”-Charakter eines Kriterienkatalogs vermeiden. Stilgruppen sind nicht ohne Graubereiche abgrenzbar (s. Zitat Wilkinson in Anm. 8).

¹⁷⁹ Mit dem Herausdrehen des Kopfes verlässt die Figur ihre bisher zugeschriebene Aktionsebene – die Bildfläche – und tritt in direkten Kontakt zum Betrachter. Vor allem für apotropäische Figuren (etwa Humbaba oder Bes-Gestalten), die ja dem Übel entgegenwirken sollen, wird diese Darstellungsart verwendet.

Zusammenfassung und Ausblick

Dieser Beitrag berührt einige methodische Aspekte zu altvorderasiatischen Elfenbeinschnitzereien am Beispiel der R&R Gruppe. Ihre Charakteristiken in technischer, antiquarisch-stilistischer und motivischer Beziehung werden herausgestellt und besprochen. Ein Vergleich mit den Großbildwerken aus der Gegend um Sakçagözü und Zincirli ermöglicht eine räumliche Zuweisung in diese Region sowie eine zeitliche Einordnung in das dritte bis vierte Viertel des 8. Jh.s v. Chr. Zusammen mit den ebenfalls an diesem Ort, aber früher angesiedelten Elfenbeinen der SW 7 Gruppe ergibt sich ein "nordwestsyrischer Regionalstil" mit einer gewissen Kontinuität durch das 8. Jh. hindurch. Die im Titel gestellte Frage nach der Existenz eines nordwestsyrischen Regionalstils im 8. Jh. kann also mit "Ja" beantwortet werden. Die weiter führende Frage, ob es sich bei diesem Regionalstil um eine späte Ausprägung der im Allgemeinen als nordsyrisch bezeichneten Tradition handelt oder doch um eine eigenständige Tradition, muss aufgrund des begrenzten Fundmaterials zunächst offen bleiben.

Was im Anschluss an diesen Artikel fortgeführt werden sollte, ist die Einbindung weiterer Objekte der Kleinkunst, welche eine Definition Nordwestsyriens als "Kunstlandschaft" festigen könnte.¹⁸⁰ Auf die Beziehung von Elfenbeinen und Orthostatenrelief ist hier bereits eingegangen worden. Desweiteren sind zahlreiche Metallgegenstände zu nennen, die Nordsyrien auch als Herkunftsland von Bronzen auszeichnen.¹⁸¹ Hier tritt besonders die Gruppe der bronzenen Pferdegeschirrteile hervor, die in Zincirli, Tell Tainat sowie in zahlreichen griechischen Heiligtümern gefunden worden sind.¹⁸²

Die im Heraion von Samos ausgegrabene Stirnplatte B 2579 besticht durch ihre exzellente Erhaltung.¹⁸³ Die trapezoide Stirnplatte zeigt in einem Bildfeld, das von einem Tierkampffries im Miniaturformat umrahmt ist, insgesamt vier nackte Frauenfiguren. Die unterste steht auf einem von vorn gesehenen Löwenkopf und hält in ihren ausgebreiteten Armen zwei weitere Löwenköpfe. Auf diesen und auf dem Kopf der untersten Figur stehen drei brüstehaltende Frauen. Über der Szene schwebt eine Flügelsonne mit fein ausgeführten, langen Schwingen, die in Voluten enden. Die zentrale Scheibe ist mit einem Sternmuster gefüllt. Eine Inschrift nennt eine Person namens Hazael, die, obwohl weder Titel noch Filiation angegeben sind,

¹⁸⁰ In Ansätzen bei Orthmann 1971: 163-168.

¹⁸¹ S. Winter 1988.

¹⁸² Zusammenfassend Donder 1980.

¹⁸³ Kyrieleis & Röllig 1988: Taf. 9. Diese Stirnplatte wurde in einer Zerstörungsschicht des 6. Jh.s des Hera-Tempels gefunden. Für weitere Angaben s. Kyrieleis & Röllig 1988.

wahrscheinlich mit dem durch mehrere Inschriften bezeugten Hazael von Damaskus aus der zweiten Hälfte des 9. Jh.s zu identifizieren ist.¹⁸⁴

Fünf weitere Stirnplatten weisen eine große Ähnlichkeit in vielen Details auf.¹⁸⁵ Sie zeigen ähnliche Motive (nackte, frontal dargestellte, stehende Frauen, liegende Löwen, (liegende Kälber?), Löwenbezwinger, Sirenen), sind aber auch untereinander trotz kleinerer Unterschiede stilistisch ähnlich (vergleichbare Proportionierung der Körper, ähnliche Frisuren mit großen Locken, frontal dargestellte Köpfe).

Auch zu den Elfenbeinen der R&R Gruppe gibt es Ähnlichkeiten. Namentlich in der Gestaltung der Löwenköpfe mit feiner, kreuzschraffierter Mähne, nach hinten gebogenen Ohren, gepunkteten Augenbrauen bestehen enge Bezüge. Bei allen Stirnplatten haben die Figuren *en face* dargestellte Gesichter. Das seltene Motiv der Sirene erscheint auf der Bomford Stirnplatte ebenso wie bei dem Elfenbein IM 79525. Ein Miniaturfries findet sich nicht nur bei den oben erwähnten Elfenbeinscheuklappen, sondern auch bei der Bomford- und der Samos-Stirnplatte. Das Motiv der Löwen mit geschlossenem Maul und Mähnenkranz ist, vergleichbar zu den R&R Elfenbeinen, auf der Stirnplatte M 32 aus Milet¹⁸⁶ verwendet. Sogar das Detail des Gewandes mit V-Ausschnitt und kleinem Anhänger findet sich auf Elfenbeinen (ND 7788, *Pl. XIX:6*) und auf der Bomford-Bronze. Dabei weisen die hockenden Löwen der Bomford-Bronze Flammenmuster auf den Hinterschenkeln auf¹⁸⁷. Ihre Unregelmäßigkeit in der Verwendung und auch in der Ausführung deutet umso mehr die Beliebigkeit dieser Stilisierung an.

Falls die Datierung der Gruppe von Pferdegeschirrelementen aufgrund der Hazael-Inschrift in die zweite Hälfte des 9. Jh.s akzeptiert wird, so könnte mit Kantor in Erwägung gezogen werden, ob hier eine fortgeschrittene Phase des sich auflösenden nordsyrischen F&F Tierstiles vorliegt. Alternativ mögen die Pferdegeschirrelemente nach Differenzierung des nordwestsyrischen Regionalstiles als Beispiele für eine (dann frühe) Ausprägung dieses Regionalstiles gelten, die mehr oder minder von F&F beeinflusst worden sind und in R&R mündet.

Weitere zu nennende Objekte, die Merkmale des “nordwestsyrischen Regionalstiles” besitzen, sind auch Teile der Bronzen aus Olympia. Es sei hier nur auf ein Fragment mit vier Männerdarstellungen¹⁸⁸ verwiesen, die

¹⁸⁴ Historische Überlegungen und die Besprechung vorhergehender Lesungen der Inschrift auf der Stirnplatte leisten Na’aman & Aviv 1995.

¹⁸⁵ Eine aus Samos: Jantzen 1972: 58f B 1123 Taf. 52; zwei aus Milet: Barnett 1964: 21 Taf. 1; eine aus Tell Tainat: Kantor 1962; eine aus der Slg. Bomford (jetzt Ashmolean Museum, Oxford) Barnett 1964: 22 Fig. 1.

¹⁸⁶ S. Barnett 1964: Taf. 1:1.

¹⁸⁷ Hier sei auch auf das Sphingenpaar im Metropolitan Museum of Art verwiesen, welches ähnliche Merkmale besitzt (Muscarella 1988), oder die Bronzeschale aus Philadelphia (Young 1967) – beide stammen allerdings aus dem Kunsthandel.

¹⁸⁸ Borrell & Rittig 1998: Reliefs 4 und 5 Taf. 9.

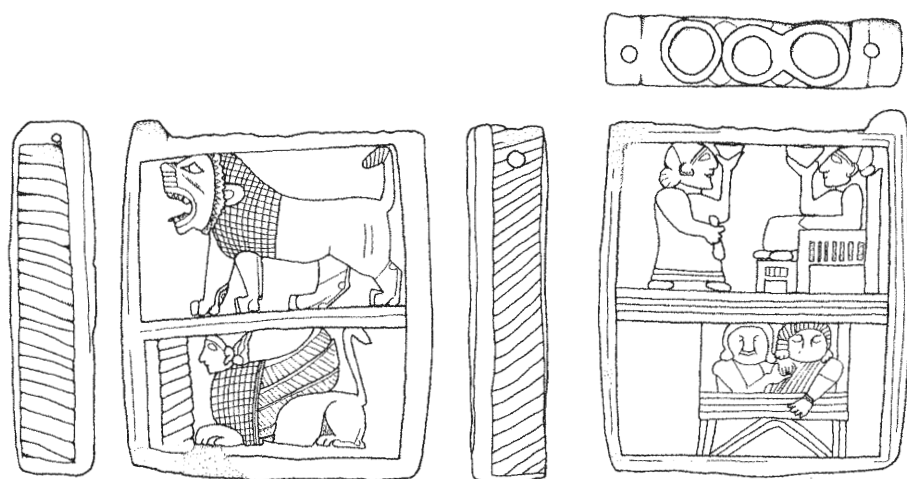


Fig. 1 *Kohl*-Behälter BM 91905 [Umzeichnung des Autors].

vergleichbare Zipfelgewänder tragen und in der Gestaltung der Körperproportionen den Reliefs aus Sakçagözü¹⁸⁹ ähneln. Die Gestalt in der Flügelsonne von Relief 8¹⁹⁰ trägt beispielsweise einen "Vase-hat" wie die nach diesem Gegenstand benannte Untergruppe von SW 7.¹⁹¹

Auch zwei Figuren auf einem bronzenen Altärchen¹⁹² tragen ein Zipfelgewand und eine Zopffrisur, was sie in die Nähe der R&R Gruppe rückt. Nicht zuletzt ist die Haargestaltung dem oben genannten Bronzegewicht aus Hamat oder auch dem Elfenbeinköpfchen BM 118220 vergleichbar, was Einblicke in die nordwestsyrische Kleinbronzeplastik eröffnet.

Auch die Denkmälergattung der Kesselattaschen, die in größerer Anzahl aus griechischen Heiligtümern und v. a. aus Gordion bekannt geworden sind, sollten in einem gattungsübergreifenden Stilvergleich berücksichtigt

¹⁸⁹ Orthmann 1971: Zincirli A/5-7 Taf. 49, 50.

¹⁹⁰ Borell & Rittig 1998: Taf. 12.

¹⁹¹ In einem Rezensionartikel zu Borell & Rittig 1998 geht Seidl ausführlicher auf die Beziehungen zu Nordwestsyrien ein (Seidl 1999: bes. 278-282). Seidl unterscheidet dort im Ganzen drei Werkstätten für die Olympia-Bronzen, von denen sie eine in der Umgebung von Zincirli, eine in Karkemisch und eine an der levantinischen Küste ansiedelt.

¹⁹² Akkermans 1991: 56-58 Nr. 21. Es handelt sich hier um ein Objekt aus dem Kunsthandel, sodass generell Vorsicht in Bezug auf seine Authentizität geboten ist. Ikonographisch merkwürdig ist, dass zwei menschliche Figuren – als solche durch das Zipfelgewand gekennzeichnet – auf einer Sphingenbasis stehen sollen. Die Sphingen scheinen bei näherem Hinsehen eine ägyptische Krone und einen Schurz zwischen den Vorderbeinen zu tragen, was sie mehr in den phönikischen Bereich setzt. Es ist m. E. damit zu rechnen, dass hier eine Zusammenstellung, ein Pasticcio aus zwei unterschiedlichen, aber doch wohl antiken Objekten vorliegt. Auffallend ist auch, dass die Standplatte der beiden stehenden Figuren für die Auflage der Sphingenbasis deutlich zu klein ist. Eine Autopsie könnte hier eventuell Klarheit bringen.

werden. H.-V. Herrmann¹⁹³ und später auch Winter¹⁹⁴ haben bereits eine Herkunft aus dem nordsyrisch-südostanatolischen Raum nahe gelegt.

Schließlich kann der kleine *kohl*-Behälter BM 91905 aus dem British Museum (*Fig. 1*)¹⁹⁵ antiquarisch durch die Verwendung von Zipfelgewand und dreiteiliger, “aramäischer” Kappe sowie des hohen Stuhls mit senkrechter Lehne und passendem Schemel, stilistisch in der Darstellung der runden Gesichter und eher plumpen Figuren und motivisch mit der Empfangsszene an den “nordwestsyrischen Regionalstil” angeschlossen werden. Noch signifikanter jedoch ist die Rückseite, die eine liegende Sphinx und einen stehenden Löwen zeigt. Der Löwe entspricht mit seinem Mähnenkranz und der schraffierten Mähne, dem runden Ohr und der Palmettnase, ebenso wie in den etwas schweren Proportionen und der glatten Oberflächengestaltung durchaus den anderen Löwen der R&R Gruppe. Er hat eine geöffnete Schnauze mit heraushängender Zunge nach “orientalischer Art” und weicht damit einzig von den R&R Löwen ab. Die darunter befindliche Sphinx gesellt sich jedoch ohne weiteres zu der Gruppe der R&R Sphingen in den Merkmalen von Proportionierung, schraffiertem Bauchgefieder, der Federgestaltung, dem erhobenen Schwanz, der großen Nase und dem fehlenden Hals. Sie trägt sogar die gleiche Mütze wie die Personen auf der Vorderseite.

¹⁹³ Herrmann 1966: 65; für eine zusammenfassende Darstellung s. Muscarella 1992 mit weiterer Literatur und einer ausführlichen Diskussion der Herkunftsfrage.

¹⁹⁴ Winter 1976b: 42; 1988: 198f.

¹⁹⁵ Barnett 1957: Fig. 48; Muscarella 1995: Fig. 4. Mein Dank gilt an dieser Stelle Dr. J. Curtis und den Angestellten des British Museum, die mir eine persönliche Untersuchung des Stückes im März 2001 ermöglichten. Muscarella diskutiert das Objekt nicht näher, merkt jedoch dessen “crudeness” aufgrund der photographischen Wiedergabe an (Muscarella 1995: Anm. 9). Dem kann ich mich nicht anschließen. Eine Stilanalyse ordnet das Stück m. E. überzeugend in die nordwestsyrische Gruppe ein. Das frühe Jahr der Erwerbung (1869) macht darüberhinaus eine Fälschung unwahrscheinlich.

Liste der im Text behandelten Elfenbeine

ND 1145	SO-Palast, Thronraum	Kopffragment	Mallowan 1966: 216 Abb. 164
ND 7590	ohne Fundortangabe	Löwenkopf	Herrmann 1992a: Nr. 507 Taf. 104
ND 7621	Fort Salmanassar, SE 1	Löwenkopf	Herrmann 1992a: Nr. 216 Taf. 45
ND 7674	Fort Salmanassar, SE 1	Löwenkopf	Herrmann 1992a: Nr. 214 Taf. 45
ND 7788	Fort Salmanassar, SW 37	Mann, bärtig, stehend, mit Pflanzen	Herrmann 1986: Nr. 889 Taf. 228; Mallowan 1966: 577 Abb. 534
ND 7800	Fort Salmanassar, S 10	Frau am Fenster	Herrmann 1992a: Nr. 109
ND 7995	Fort Salmanassar, SW 37	Sphinx, liegend	Herrmann 1986: Nr. 910 Taf. 235
ND 8056	Fort Salmanassar, S 10	Sphinx, hockend	Herrmann 1986: Nr. 915 Taf. 237
ND 8176	Fort Salmanassar, S 10	Kapitell	Herrmann 1992a: Nr. 169 Taf. 35
ND 9130	Fort Salmanassar, SW 37	halbrundes Zierelement	Herrmann 1986: Nr. 1536 Taf. 412
ND 9131	Fort Salmanassar, SW 37	halbrundes Zierelement	Herrmann 1986: Nr. 1537 Taf. 412
ND 9132	Fort Salmanassar, SW 37	halbrundes Zierelement	Herrmann 1986: Nr. 1535 Taf. 412
ND 9150	Fort Salmanassar, SW 37	halbrundes Zierelement	Herrmann 1986: Nr. 1540 Taf. 412
ND 9432	Fort Salmanassar, SW 37	Widder, geflügelt, liegend	Herrmann 1986: Nr. 911 Taf. 234
ND 9477	Fort Salmanassar, SW 37	Mann, bärtig, stehend, mit Pflanze	Herrmann 1986: Nr. 890 Taf. 229
ND 9479	Fort Salmanassar, SW 37	Mann, stehend, mit "Insignien"	Herrmann 1986: Nr. 898 Taf. 232
ND 9666	Fort Salmanassar, SW 37	halbrundes Zierelement	Herrmann 1986: Nr. 1539 Taf. 412
ND 9667	Fort Salmanassar, SW 37	halbrundes Zierelement	Herrmann 1986: Nr. 1538 Taf. 412
ND 9671 [!]/ 10890	Fort Salmanassar, SW 37	Mann, bärtig, stehend, mit Widder	Herrmann 1986: Nr. 888 Taf. 228; Mallowan 1966: 577 Abb. 536
ND 9672	Fort Salmanassar, SW 37	Kopffragment	Herrmann 1986: Nr. 896 Taf. 231
ND 9673	Fort Salmanassar, SW 37	Mann, stehend	Herrmann 1986: Nr. 895 Taf. 231
ND 9674/ 10891	Fort Salmanassar, SW 37	Mann, stehend	Herrmann 1986: Nr. 899 Taf. 233
ND 9675	Fort Salmanassar, SW 37	Mann, stehend, Fußfragment	Herrmann 1986: Nr. 900 Taf. 231
ND 9676	Fort Salmanassar, SW 37	Kopffragment	Herrmann 1986: Nr. 919 Taf. 237

ND 9705/ 10893	Fort Salmanassar, SW 37	Mann, stehend, mit “Insignien”	Herrmann 1986: Nr. 897 Taf. 232
ND 9760/ 10932/10936	Fort Salmanassar, SW 37	Sphinx, gehend	Herrmann 1986: Nr. 905 Taf. 233
ND 9762/ 10899	Fort Salmanassar, SW 37	Sphinx, aufgestützt	Herrmann 1986: Nr. 914 Taf. 237
ND 10317	Fort Salmanassar, SW 37	Mann, stehend	Herrmann 1986: Nr. 894 Taf. 231
ND 10318	Fort Salmanassar, SW 37	Frau, bekleidet, mit Blüte	Herrmann 1986: Nr. 902 Taf. 230
ND 10319	Fort Salmanassar, SW 37	Sphinx (?), liegend	Herrmann 1986: Nr. 913 Taf. 236
ND 10342	Fort Salmanassar, SW 37	Sphinx, gehend	Herrmann 1986: Nr. 904 Taf. 232
ND 10343	Fort Salmanassar, SW 37	Frau, bekleidet, mit Blüte	Herrmann 1986: Nr. 903 Taf. 230
ND 10411	Fort Salmanassar, SW 37	Mann, bärtig, stehend	Herrmann 1986: Nr. 892 Taf. 229
ND 10424	Fort Salmanassar, SW 37	Sphinx, liegend	Herrmann 1986: Nr. 909 Taf. 234
ND 10425	Fort Salmanassar, SW 37	Stier, geflügelt	Herrmann 1986: Nr. 912 Taf. 235
ND 10447	Fort Salmanassar, SW 37	Sphinx, liegend	Herrmann 1986: Nr. 906 Taf. 234
ND 10463	Fort Salmanassar, SW 37	Mann, bärtig, stehend	Herrmann 1986: Nr. 893 Taf. 230; Mallowan 1966: 577 Abb. 535
ND 10496	Fort Salmanassar, SW 37	Sphinx, liegend	Herrmann 1986: Nr. 908 Taf. 235
ND 10497	Fort Salmanassar, SW 37	Sphinx, liegend	Herrmann 1986: Nr. 907 Taf. 234
ND 10697	Fort Salmanassar, SW 37	Mann, bärtig, stehend	Mallowan 1966: 577 Abb. 536; Herrmann 1986: Nr. 891 Taf. 230
ND 10896	Fort Salmanassar, SW 37	Kopffragment	Herrmann 1986: Nr. 918 Taf. 237
ND 10898	Fort Salmanassar, SW 37	Mann, stehend, Fußfragment	Herrmann 1986: Nr. 901 Taf. 231
ND 10933	Fort Salmanassar, SW 37	Sphinx (?), liegend	Herrmann 1986: Nr. 921 Taf. 236
ND 10934	Fort Salmanassar, SW 37	Sphinx (?), liegend	Herrmann 1986: Nr. 920 Taf. 236
ND 10935	Fort Salmanassar, SW 37	Sphinx (?), liegend	Herrmann 1986: Nr. 922 Taf. 236
ND 10937	Fort Salmanassar, SW 37	Kopffragment	Herrmann 1986: Nr. 916 Taf. 237
ND 10938	Fort Salmanassar, SW 37	Kopffragment	Herrmann 1986: Nr. 917 Taf. 237
ND 13043	Fort Salmanassar, SW 37	Bes	Herrmann 1986: Nr. 1161 Taf. 303
ND 13060	Fort Salmanassar, SW 37	Löwe	Herrmann 1986: Nr. 1372 Taf. 356

ND 13285	Fort Salmanassar, SW 37	Bes	Herrmann 1986: Nr. 1162 Taf. 302
IM 79501	NW-Palast, Well AJ	Kosmetikpalette	Wicke 2002
IM 79512	NW-Palast, Well AJ	Salblöffel	Safer & al-Iraqi 1987: 46f Abb. 26-28
IM 79525	Nimrud, NW-Palast, Well AJ	Sirene mit Gazelle und 2 Geiern	Safer & al-Iraqi 1987: 83f Abb. 69, 70
IM 79533	Nimrud, NW-Palast, Well AJ	Löwe, gehend	Safer & al-Iraqi 1987: 93 Abb. 78
IM 79539	Nimrud, NW-Palast, Well AJ	Stierkopf	Safer & al-Iraqi 1987: 99 Abb. 84
IM 79540	Nimrud, NW-Palast, Well AJ	Widderkopf	Safer & al-Iraqi 1987: 100 Abb. 85
IM 79541	Nimrud, NW-Palast, Well AJ	Stier, stehend	Safer & al-Iraqi 1987: 101 Abb. 86
IM 79542	Nimrud, NW-Palast, Well AJ	Stier, gehend	Safer & al-Iraqi 1987: 102 Abb. 87
IM 79543	Nimrud, NW-Palast, Well AJ	Stier	Safer & al-Iraqi 1987: 103 Abb. 89
IM 79592	Nimrud, NW-Palast, Well AJ	Stier	Safer & al-Iraqi 1987: 138 Abb. 124
IM 79593	Nimrud, NW-Palast, Well AJ	Stier, Hinterbein	Safer & al-Iraqi 1987: 139 Abb. 125
BM 91905	Kunsthändler	Vs: Bankett-Szene und Bett- Szene Rs: Löwe und liegende Sphinx	Barnett 1957: 131 Abb. 48; Muscarella 1995: Abb. 4; Symington 1996: Abb. 19b

BIBLIOGRAPHIE

- Abou-Assaf, A., Bordreuil, P. & Millard, A. R. 1982, *La statue de Tell Fekheriye et son inscription bilingue assyro-araméenne*, Paris.
- Akkermans, P., 1991, *Archeologie van het Nabije Oosten* (Rijksmuseum van Oudheden), Amsterdam.
- Akurgal, E., 1949, *Spaethethitische Bildkunst*, Ankara.
- 1961, *Die Kunst der Hethiter*, München.
- 1966, *Orient und Okzident*, Baden-Baden.
- 1981, Aramean and Phoenician Stylistic and Iconographic Elements in Neo-Hittite Art, in: A. Biran, ed., *Temples and High Places in Biblical Times*, Jerusalem, 131-141.
- Andrae, W., 1943, *Die Kleinfunde von Sendschirli* (Ausgrabungen in Sendschirli V), Berlin.
- Barnett, R. D., 1935, The Nimrud Ivories and the Art of the Phoenicians, *Iraq* 2, 179-210.
- 1957, ²1975, *A Catalogue of the Nimrud Ivories. With other examples of Ancient Near Eastern Ivories in the British Museum*, London.
- 1964, North Syrian and related harness decoration, in: K. Bittel et al., Hg., *Vorderasiatische Archäologie. Studien und Aufsätze (Festschrift A. Moortgat)*, Berlin, 21-26.
- 1982, *Ancient Ivories in the Middle East and Adjacent Countries* (Qedem 14), Jerusalem.
- Barnett, R. D. & Lorenzini, A., 1975, *Assyrische Skulpturen im British Museum*, Recklinghausen.
- Bordreuil, P., 1983, 251. Poids inscrit de Hamat représentant un sphinx, in: P. Amiet, éd., *Au pays de Baal et d'Astarte, 1983, 10000 ans d'art en Syrie. Musée du Petit Palais, 26 octobre 1983-8 janvier 1984*, Paris, 219-220.
- Borell, B. & Rittig, D., 1998, *Orientalische und griechische Bronzereliefs aus Olympia* (OLF 26), Berlin.
- Bossert, H. T., 1942, *Altanatolien*, Berlin.
- Briant, P., 1983, V. Expositions, *Syria* 60, 340-341.
- Bunnens, G., 1997, Carved Ivories from Til Barsib, *AJA* 101, 435-450.
- Calmeyer, P., 1980/83, s. v. Kunstgewerbe, in: *RLA* 6, 342.
- Curtis, J., 1996, Assyrian furniture: The Archaeological Evidence, in: G. Herrmann, ed., *The Furniture of Western Asia. Ancient and Traditional*, Mainz, 167-180.
- Czichon, R. M., 1995, Die Psychologie des künstlerischen Schaffensprozesses am Beispiel der Kilamuwastelen, *AoF* 22, 352-373.
- Damerji, M. S., 1999, Gräber assyrischer Königinnen aus Nimrud, *JRGZM* 45, Mainz.
- Davis, W., 1990, Style and history in art history, in: M. W. Conkey & C. A. Hastorf, ed., *The Uses of Style in Archaeology*, Cambridge, 18-31.
- Demisch, H., 1977, *Die Sphinx. Geschichte ihrer Darstellung von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Stuttgart.
- Donder, H., 1980, *Zaumzeug in Griechenland und Cypern* (PBF XVI, 3), München.

- Dyson, R. H. & Muscarella, O. W., 1989, Constructing the Chronology and Historical Implications of Hasanlu IV, *Iran* 27, 1-27.
- Genge, H., 1979, *Nordsyrisch-südanatolische Reliefs*, Kopenhagen.
- Gunter, A. C., ed., 1990, *Investigating Artistic Environments in the Ancient Near East*, Washington.
- Herrmann, H.-V., 1966, *Die Kessel der orientalisierenden Zeit, Erster Teil: Kessel-attaschen und Reliefuntersätze* (OIF 6), Berlin.
- Herrmann, G., 1986, *Ivories from Room SW 37, Fort Shalmaneser* (Ivories from Nimrud IV), London.
- 1989, The Nimrud Ivories, 1: The Flame and Frond School, *Iraq* 51, 85-109.
- 1992a, *The Small Collections from Fort Shalmaneser* (Ivories from Nimrud V), London.
- 1992b, The Nimrud Ivories, 2: A Survey of Traditions, in: B. Hrouda, S. Kroll & P. Z. Spanos, Hg., *Von Uruk nach Tuttul. Eine Festschrift für Eva Strommenger* (MVS 12), München, 65-79.
- 1996, Ivory furniture pieces from Nimrud, in: G. Herrmann, ed., *The Furniture of Western Asia. Ancient and Traditional*, Mainz, 153-164.
- 2000, Ivory carving of first millennium workshops, traditions and diffusion, in: C. Uehlinger, ed., *Images as media. Sources for the cultural history of the Near East and the Eastern Mediterranean (1st millennium BCE)* (OBO 175), Fribourg & Göttingen, 267-282.
- Jantzen, U., 1972, *Ägyptische und orientalische Bronzen aus dem Heraion von Samos* (Samos VIII), Bonn.
- Jasink, A. M., 1995, *Gli Stati Neo-Ittiti. Analisi delle Fonti Scritte e Sintesi Storica*, Pavia.
- Kantor, H. J., 1956, Syro-Palestinian Ivories, *JNES* 15, 153-174.
- 1962, A bronze plaque with relief-decoration from Tell Tainat, *JNES* 21, 93-117.
- Katalog Turin 1985, *The Land between two Rivers*, Turin.
- Koldewey, R., 1898, *Ausgrabungsbericht und Architektur* (Ausgrabungen in Sendschirli II), Berlin.
- Krzyszkowska, O. H., 1992, A 'new' mirror handle from Cyprus, *BSA* 87, 237-242.
- Kyrieleis, H. & Röllig, W., 1988, Ein altorientalischer Pferdeschmuck aus dem Heraion von Samos, *MDAI.A* 103, 37-75.
- Landsberger, B., 1948, *Sam'al* (VTHG VII, 16), Ankara.
- Lipiński, E., 2000, *The Arameans. Their Ancient History, Culture, Religion* (OLA 100), Leuven.
- Littauer, M. A. & Crouwel, J., 1973, The Dating of a Chariot Ivory from Nimrud Considered Once Again, *BASOR* 209, 27-33.
- Loud, G. & Altman, C. B., 1938, *Khorsabad II. The Citadel and the Town* (OIP 40), Chicago.
- von Luschan, F., 1911, *Ausgrabungen in Sendschirli. Bericht über die 5. Grabung 1902, die Architektur der Grabung 1902, Bildwerke und Inschriften* (Ausgrabungen in Sendschirli IV), Berlin.
- Mallowan, M. E. L., 1966, *Nimrud and Its Remains*, London.
- Mallowan, M. E. L. & Davies, L. G., 1970, *Ivories in Assyrian Style* (Ivories from Nimrud II), London.

- Mallowan, M. E. L. & Herrmann, G., 1974, *Furniture from SW 7, Fort Shalmaneser* (Ivories from Nimrud III), London.
- Miller, M., 1997, *Kölner Schatzbaukasten. Die große Kölner Beinschnitzwerkstatt des 12. Jahrhunderts*, Mainz.
- Muscarella, O. W., Hg., 1981, *Archäologie zur Bibel*, Mainz.
- 1988, *Bronze and Iron. Ancient Near Eastern Artifacts in The Metropolitan Museum of Art*, New York.
- 1992, Greek and Oriental Cauldron Attachments: A Review, in: G. Kopcke & I. Tokumaru, ed., *Greece between East and West: 10th-8th Centuries BC*, Mainz, 16-45.
- 1995, Kohl Containers/Schminkdosen, *Source: Notes in the History of Art* 14/4, 1-7.
- 2000, *The Lie Became Great. The Forgery of Ancient Near Eastern Cultures* (StAAA 1), Groningen.
- Na'aman, N. & Aviv, R., 1995, Hazael of 'Amqi and Hadadezer of Beth-rehob, *UF* 27, 381-394.
- Orchard, J. J., 1967, *Equestrian Bridle-Harness Ornaments* (Ivories from Nimrud I, 2), London.
- Orthmann, W., 1971, *Untersuchungen zur späthethitischen Kunst* (SBA 8), Bonn.
- Otto, A., 2000, *Die Entstehung und Entwicklung der klassisch-syrischen Glyptik* (UAVA 8), Berlin.
- Pedde, F., 2000, *Vorderasiatische Fibeln* (ADOG 24), Saarbrücken.
- Popham, M. R. & Lemos, I. S., 1996, *Lefkandi III. The Toumba Cemetery* (BSA.S 29), Athen.
- Potts, T. F. et al., 1988, Preliminary Report on the eighth and ninth seasons of excavations by the University of Sydney at Pella (Tabaqat Fahl), 1986 and 1987, *ADAJ* 32, 115-149.
- Poulsen, F., 1912, *Der Orient und die frühgriechische Kunst*, Leipzig & Berlin.
- Raeder, J., 1993, Kunstlandschaft und Landschaftsstil. Begriffe, Anschauungen und deren methodische Grundlagen, in: *Der Stilbegriff in den Altertumswissenschaften*, Rostock, 105-109.
- Rehm, E., 1997, *Kykladen und Alter Orient*, Karlsruhe.
- Riis, P. J. & Buhl, M.-L., 1990, *Les objets de la période dite syro-hittite (Âge du Fer). Hama II.2. Fouilles et recherches de la Fondation Carlsberg 1931-1938* (NSk.SB 12), København.
- Sackett, J. R., 1990, Style and ethnicity in archaeology: the case for isochrestism, in: M. W. Conkey & C. A. Hastorf, ed., *The Uses of Style in Archaeology*, Cambridge, 32-43.
- Sader, H. S., 1987, *Les états araméens de Syrie. Depuis leur fondation jusqu'à leur transformation en provinces assyriennes* (BTS 36), Beirut.
- Safer, F. & al-Iraqi, M. S., 1987, *Ivories from Nimrud*, Baghdad.
- Sax, M., Meeks, N. D. & Collon, D., 2000, The early development of the lapidary engraving wheel in Mesopotamia, *Iraq* 52, 157-176.
- Seidl, U., 1999, Orientalische Bleche in Olympia, *ZA* 89, 269-282.
- Strommenger, E., 1970, *Die neuassyrische Rundskulptur* (ADOG 15), Berlin.
- Suter, C. E., 1992, Die Frau am Fenster in der orientalischen Elfenbein-Schnitzkunst des frühen 1. Jahrtausends v. Chr., *JSKBW* 29, 7-28.

- Symington, D., 1996, Hittite and Neo-Hittite furniture, in: G. Herrmann, ed., *The Furniture of Western Asia. Ancient and Traditional*, Mainz, 111-138.
- Thureau-Dangin, F. et al., 1931, *Arslan Tash* (BAH 16), Paris.
- Tropper, J., 1993, *Die Inschriften von Zincirli* (ALASP 6), Münster.
- Ussishkin, D., 1966, The Date of the Neo-Hittite Enclosure at Sakçagöz, *BASOR* 181, 15-23.
- 1971, On the Date of a Group of Ivories from Nimrud, *BASOR* 203, 22-27.
- Voos, J., 1985, Zu einigen späthethitischen Reliefs aus den Beständen des Vorderasiatischen Museums Berlin, *AoF* 12, 65-86.
- Wicke, D., 1999, Altorientalische Pferdescheuklappen, *UF* 31, 803-852.
- 2002, Die elfenbeinerne Kosmetikpalette IM 79501 – zwischen Kosmologie und Ornament, *BaM* 33, 229-271.
- Wilkinson, C. K., 1963, Treasure from the Mannean Land, *MMAB* 21, 274-284.
- Winter, I. J., 1973, *North Syria in the early first millennium B.C., with special reference to ivory carving*, Ann Arbor.
- 1976a, Phoenician and North Syrian ivory carving in historical context: questions of style and distribution, *Iraq* 38, 1-22.
- 1976b, Carved Ivory Furniture Panels from Nimrud: A Coherent Subgroup of the North Syrian Style, *MMJ* 11, 25-54.
- 1979, On the Problems of Karatepe: The Reliefs and their Context, *AnSt* 29, 115-151.
- 1981, Is there a South Syrian Style of Ivory Carving in the early first millennium BC?, *Iraq* 43, 101-130.
- 1982, Art as evidence for Interaction: Relations between the Assyrian Empire and North Syria, in: H. Kühne, H.-J. Nissen & J. Renger, Hg., *Mesopotamien und seine Nachbarn* (25. RAI; BBVO 1), 355-382.
- 1983, Carchemish *ša kišad puratti*, *AnSt* 33, 177-197.
- 1988, North Syria as a bronzeworking centre in the early first millennium BC: luxury commodities at home and abroad, in: J. Curtis, ed., *Bronzeworking Centres of Western Asia c. 1000-539 B.C.*, London, 193-225.
- 1989, North Syrian Ivories and Tell Halaf Reliefs: The Impact of Luxury Goods upon 'Major' Arts, in: A. Leonard & B. Beyer-Williams, ed., *Essays in Ancient Civilization presented to Helene J. Kantor* (SAOC 47), Chicago, 321-332.
- 1998a, The Affective Properties of Styles: An Inquiry into Analytical Process and the Inscription of Meaning in Art History, in: C. A. Jones & P. Galison, ed., *Picturing Science, Producing Art*, New York & London, 55-75.
- 1998b, Rezension zu G. Herrmann, *The Small Collections from Fort Shalmaneser* (1992), *JNES* 57, 150-153.
- Young, R. S., 1967, A bronze bowl in Philadelphia, *JNES* 26, 145-154.

Phoenician and Aramean bridle-harness decoration: Examples of cultural contact and innovation in the Eastern Mediterranean

Eric Gubel

My paper presented at the Fribourg workshop focused on the origin and typology of Phoenician and Aramean horse trappings, with special emphasis on the particularities of these two traditions in the context of similar productions in adjacent cultures ranging from Egypt and the Near East to Urartu, Greece, Etruria and Tartessos via Cyprus. Besides tackling the problem of the manifold cultural contacts, I pointed out innovations in the realm of iconography or typology and addressed the problem of localizing workshops. This approach allowed to unveil the cultural heritage the Phoenician captains of industry and commerce of the first millennium BCE owed to their ancestors, the cavalry captains of the *marijannu* elite of the Middle and Late Bronze Age. The establishment of a proto-Hanseatic trade network enabled the Phoenician merchants to sail the sea that would become the blueprint for the Roman *mare nostrum*. Their familiarity with horse trappings as insignia of aristocracy allowed them to contribute to the image-building of elite groups among their trade partners throughout the Mediterranean. Because of the difficulty of condensing the individual issues of such a vast panorama within the limits of usual congress procedures, the following contribution has been limited to the analysis of iconographical aspects of Phoenician versus Aramean bridle-harness decoration on finds mainly from Nimrud and Cyprus. These were selected in view of their bearing on the cultural contacts which inspired the innovative and multimedial production in the workshops of the Tyro-Sidonian bi-cephalic kingdom of the early first millennium BCE.

I. Typology and origin

To date, British, Iraqi, and Italian excavations in Nimrud have yielded about 150 horse blinkers and frontlets. The vast majority of these trappings are carved in ivory and exemplify a relatively restricted, but consistent repertoire of types.¹ More fragmentary ivories will eventually have to be assigned to the same repertoire as, for example, a series of small lioness heads which may have been used as rein decorations; they constitute a chronological anchorage, as they are contemporary with the later twenty-second dynasty in Egypt.² In the catalogue that appeared as the first volume of the 'Ivories from Nimrud' series, J. J. Orchard classified the blinkers into shield-shaped, spade-shaped and sole-shaped series, while subdividing the frontlets into triangular, sub-triangular, and dendriform series.³ If the ivory blinkers from Nimrud and similar bronzes from the Levant and other areas of the Near East provide the prototypes of the Greek *prometopidia*, the forerunners of neither chest plaques (Gr. *prosternopidia*, Rom. *faleres*), side-ornaments, nor chariot fittings have yet been unearthed in the ninth to seventh century BCE capital of the Assyrians, as opposed to several chance finds in the strongholds of their adversaries.

As for the origin of these types, the royal military equipment of the eighteenth dynasty provides prototypes for both the shield-shaped and spade-shaped blinkers in ivory, wood, and leather⁴, as well as for the gold plating of some items of the last two categories. The following evidence raises the question whether the Egyptian artists did imitate Near Eastern originals rather than harking back at local traditions: an electrum and silver appliqué in the collection of Leon Levy and Shelby White, which was allegedly found at Kamid el-Loz⁵; the mention of gilded ivory *nāplāsā* (= eye-blinkers?) among horse trappings in an Amarna letter addressed to Amenhotep III by the Mittanian king Tushratta (22.I.16)⁶; and the orientaling elements in the decoration (and shape?) of the Egyptian prototypes.⁷

¹ For a detailed analysis adding new finds and examples in gypsum and bronze, cf. Wicke 1999: 805 nn. 14-18.

² Gubel 1985. Cf. also Barnett 1975: pl. LXVI.

³ Orchard 1967.

⁴ Davis 1904: 35 no. 46104 with fig. 23 (elongated shield-shaped blinker), 37 no. 46110 with fig. 29 (spade-shaped blinker) and Littauer & Crouwel 1985: pls. XXXIX-XLVIII, LXII right (model blinker) and LXXV (blinkers represented in the Tomb of Kenamun).

⁵ Hansen 1994.

⁶ Moran, Haas & Wilhelm 1987: 124 (15-20) with notes 3-4, and cf. Wicke 1999: 826-827.

⁷ For un-Egyptian details, cf. also the cruciform design and garlands of the horse housing in Littauer & Crouwel 1985: pl. LXII or the winged genii on the acacia plaque published in Davis et al. 1912: 107 fig. 1. Horse trappings decorated with gold from Ebla rank among the possible Middle Bronze Age prototypes: Matthiae 1980: 102.

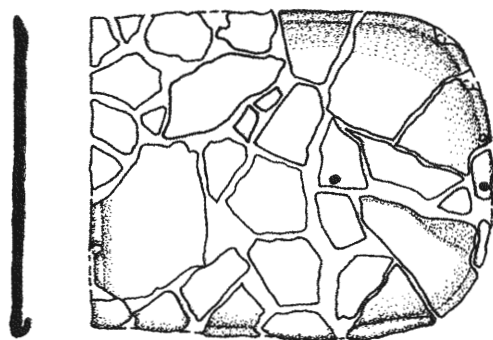


Fig. 1 Bronze blinker from Qantir [after Herold 1999: 46-47, pl. 31:b(-c)].

Regarding the *shield-shaped blinkers*, it should be pointed out that the Ramessid type exemplified by a recently published bronze blinker from Qantir (fig. 1) is significantly closer to the Levantine examples than to the New Kingdom ones. Two tombs at Fara in Canaan, which are contemporary with the military expansion of the twentysecond dynasty and contain Phoenician pottery, feature miniature versions in bone and ivory of shield-shaped and triangular blinkers as well as an object prefiguring the group of dendriform frontlets (fig. 2)⁸. Several Tartessian gold pendants, finally, are decorated with the scale-pattern characteristic of eighteenth dynasty blinkers in Egypt. The combination of the shield-shaped form of the Phoenician type with this particular ancestral design may indicate that the leather background, on which the former were originally sewn, had maintained the original Egyptian decoration.⁹

Whether the Urartean *spade-shaped* blinkers of king Menua (810-786 BCE) can really be regarded as the prototype of the North Syrian examples to be reviewed is questionable in light of the Egyptian frontlets and their distribution northwards, unless the Megiddo example would be an Urartean import, which seems highly unlikely.¹⁰

Dendriform blinkers and their matching frontlets appear to have been a Levantine invention (cf. *supra* on the Fara finds), stimulated by the obsession with the sacred tree prevalent in this region. It cannot be excluded, however, that the Egyptian *mn3t* may have provided some inspiration in regard to both shape and apotropaic value of artifacts derived from this symbol. Finally, solid-cast bronzes such as a horse bit from Cyprus with protruding palmettes suggest that metalwork preceded the ivory carvings.

⁸ Petrie 1930: pls. XLII:304, 319; XL:488, 489, cf. pl. XXXVI. For the frontlet: pl. XL:481 and Maxwell-Hyslop 1971: pl. 204.

⁹ Contrast with Hansen 1994: figs. 36:2 and 37:5.

¹⁰ Azarpay 1968: pl. 1 and, for Megiddo, Buchholz 1994: fig. 3:f.

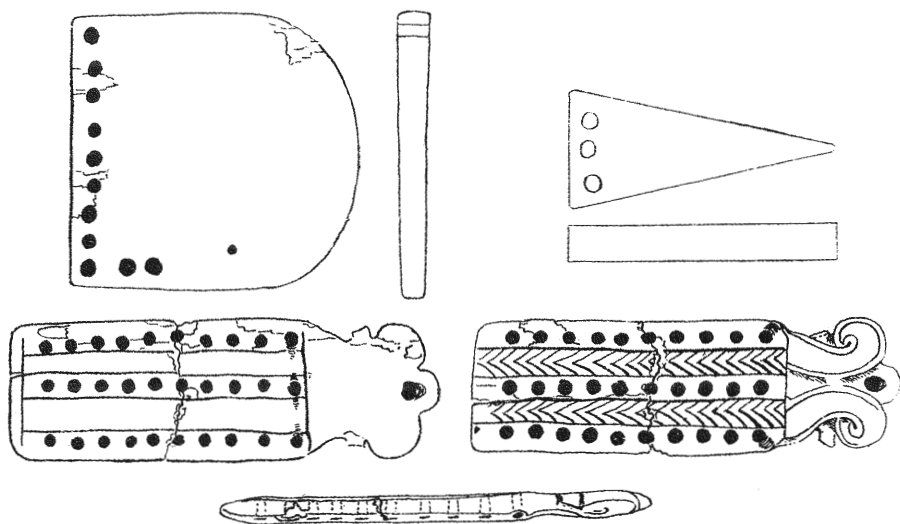


Fig. 2 Miniature blinkers and frontlet from Fara [after Petrie 1930: pl. XL:488, 489, 481].

Such protuberances in ivory rendered the finished product more fragile, albeit these objects were presumably reserved for ceremonial parades and for votive offerings.¹¹

II. Iconography of the bridle-harness elements

II.A. The 'Phoenician group'

For the sake of convenience, the following notes concerning motifs and individual designs follow the order set out in J. J. Orchard's catalogue, which is to be consulted along with the present text.

II.A.1. The *wd3t*-eye

Three main variants have been recorded hitherto, all of them confined to the decoration of shield-shaped blinkers and a few triangular frontlets.

- a plain *wd3t*-eye of the type prefigured on Egyptian blinkers of the eighteenth dynasty (*fig. 3*)¹²;

¹¹ Donder 1980: 26-27, pl. 5:31.

¹² Orchard 1967: pl. I:1-3.

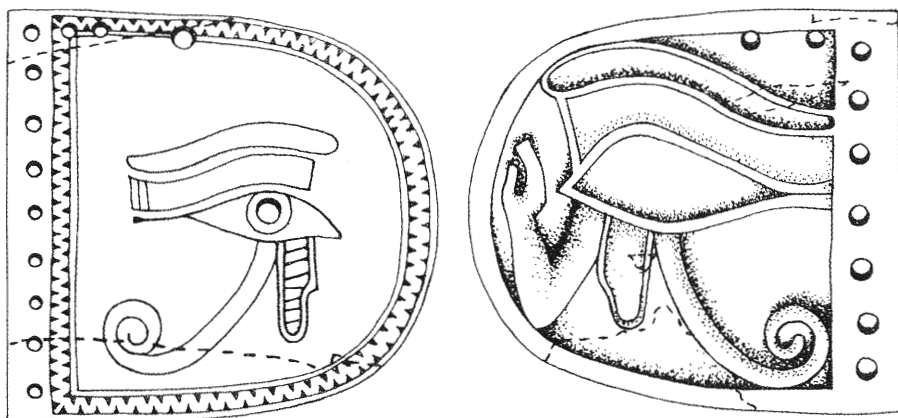


Fig. 3-4 Ivory blinkers from Nimrud [after Orchard 1967: pls. I:1 and IV:18].

- an *wd3t*-eye with a raised forearm, occasionally adorned with armlets and wristlets (fig. 4)¹³:
 - some samples add a *nb* underneath¹⁴,
 - on four triangular frontlets the motif is placed atop a lotus.¹⁵
- an *wd3t*-eye with a ram-headed scepter in the hand of the forearm (fig. 5); some samples add a *nb*-sign, like in the previous sub-type.¹⁶

The *wd3t*-eye decorating eighteenth dynasty blinkers¹⁷ is already found in combination with *nfr* and *nbw* signs on two pairs of *ajouré* shield-shaped blinkers from the eastern Delta (?), which may date back to the Ramessid or the early Third Intermediate Period (fig. 6). The combination of the eye with an arm refers at any rate to the late Ramessid and early Third Intermediate Period and provides a date *post quem* for the Phoenician adaptation of this motif.¹⁸ The addition of a ram-headed scepter links the revenging eye of Re with Atum, father of Bastet, ‘Eye-of-Atum’ in Bubastis.¹⁹ The association of the apotropaic eye of Re/Atum with the lotus is explained by the fact that the lotus, one of the ritual plants used to ‘fill the Udjat’, is connected with Atum at Edfu and Philae²⁰, whereas in earlier

¹³ Orchard 1967: pls. II-IV.

¹⁴ Orchard 1967: pls. V and VI:29-30 for the examples featuring a *neb* sign underneath.

¹⁵ Orchard 1967: pl. XXVII:131-134. In this context, one should remember that the iris of the *wd3t* blossomed in the form of a lotus: Aufrère 1998: 71.

¹⁶ Orchard 1967: pl. VI:31.

¹⁷ References in Wicke 1999. Ovoid metal blinkers with a design resembling an eye have recently been attributed to (Late) Bronze Age Cyprus: Karageorghis et al. 2001: 93 no. 179 (provenance unknown).

¹⁸ Gubel 2000a: 75 with note 36.

¹⁹ Gubel 2001: 41.

²⁰ Aufrère 1991: 228-231.



Fig. 5 Ivory blinker from Nimrud [drawing F. Roloux, Royal Museums of Art & History, Brussels, after Orchard 1967: pl. V:21].

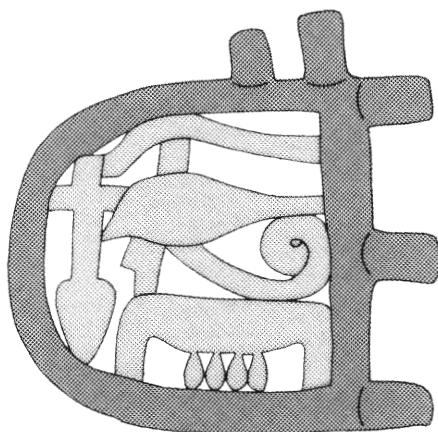


Fig. 6 Blinker from Egypt [drawing F. Roloux, Royal Museums of Art & History, Brussels, after Herold 1999: 68, pl. 42].

times, the sacred lotus of the ‘Divine Field of Bubastis’ was cultivated under the aegis of his daughter Bastet.²¹

Finally, Wicke’s recent reference to Ugaritic *inum pan inim*, “Auge vor dem Auge” as “eine bildliche Umsetzung des Objektes ... im Hinblick auf die mit Udjet-Augen verzierten Scheuklappen”, raises the question whether Egyptian blinkers decorated with this motif were already known at that time in the Levant or, alternatively, whether the text quoted rather refers to oriental originals forming part of the *Marijannus*’ standard equipment that was subsequently adapted to the religious iconography of the Nile valley.²² One should perhaps add to this class of horse trappings some eyes made of bone and marble which supposedly served as inlays in the bronze blinkers of statues from the Acropolis of Lindos.²³

II.A.2. Palmettes

Palmettes decorate two pairs of blinkers.²⁴ They consist of two volutes bound back to back, a petal crown above, and a pointed base below. The specific stylization notwithstanding, this design also derives from the orientalizing repertoire of Egyptian blinkers, as evidenced by early New Kingdom prototypes from the plundered tomb of Amenhotep II as well as bronze girdle decorations in the shape of Phoenician palmettes from the Ramessid stables at Qantir.²⁵ From a stylistic point of view, this elabora-

²¹ Aufère 1998.

²² Wicke 1999: 826.

²³ Blinkenberg 1931: 394 nos. 1569 with pl. 63 for 1569 E.

²⁴ Orchard 1967: 7, nos. 36-39, pl. VII.

²⁵ Daressy 1902: 70 no. 24124, pl. XX), and Herold 1999: pls. 30:d and 31:a.

tion of the palmette is to be situated in an evolutionary scheme that can be observed on the Enkomi bands in the Late Bronze Age and in the same heraldic design of a double palmette on the coinage of Byblos in the Persian period.²⁶ Instead of the double palmette, the ivory-carver preferred to indicate the trunk of the tree underneath, which may point more specifically to Cypro-Phoenician workmanship.²⁷ One of the products of such a Phoenician *koinè* on Cyprus is the Regolini-Galassi silver bowl found in Cerveteri, which depicts the only representation of palmette-shaped blinkers.²⁸ A series of sixth century BCE Fiesolean stelae corroborate that actual examples of this type had indeed been previously transmitted to Etruria.²⁹ Not only their form reminiscent of dendriform blinkers and frontlets, but also their subject-matter indicates that the latter were indeed inspired by imported oriental blinkers.³⁰ Archaic Etruscan art offers parallels for the arrangement of palmettes between vertical volutes. In one case (on a blinker from Castel Mariano), they are bound back to back, like the Phoenician prototypes.³¹ A double-palmette design recurring in Etruscan art of the orientalizing period possibly echoes such blinkers as well; interestingly enough, these late sixth century BCE attachments of shield-straps (Gr. *Ochanai*) may hint at the existence of yet unattested Levantine prototypes.³² The use of the aforesaid iconographical detail in different media, regions, and during successive phases of the orientalizing period in the Mediterranean is, needless to say, a case *par excellence* for the topic of the present workshop.

II.A.3. Winged scarab

Two shield-shaped blinkers feature a scarab with outspread wings holding a solar disc each in its fore- and hind legs.³³ The choice of this motif may be explained by the presence of a scarab of the same type (admittedly in a more complex composition) on the disc atop a Horus hawk mounted on the

²⁶ Gubel 1990. The design recurs in the form of a frieze on fifth century BCE bowls from Tell el-Maskhuta, which were vowed to the North-Arabian goddess Hanilat, and on other Egyptian finds I plan to deal with in a forthcoming update of the cited contribution.

²⁷ Danthine 1937: pl. 181:1084-1085.

²⁸ For the most detailed views, cf. Hölbl 1979: pl. 168a-b.

²⁹ Magi 1932: pls. I:2-3, III:1 (volutes not bound together).

³⁰ For the palmette with upright volutes, cf. Magi 1932: pl. II. On the similarity with other Fiesolean stelae featuring the motif of acolytes with ram-headed sceptres, cf. Gubel 2001. Finally, it should be noted that the arrangement of the palmette inbetween two lions on pl. XI:1-2 reflects a typical feature of Phoenician architecture: Gubel 1986a: 270-271 and Ward 1996: 12; this underlines the importance of this group.

³¹ Cristofani & Martelli 2000: 16 top right, 195 (below).

³² Jurgeit 1999: 96-98 no. 130, cf. 99-100 no. 132.

³³ Blinkenberg 1931: 8 nos. 42-43, pl. VIII.

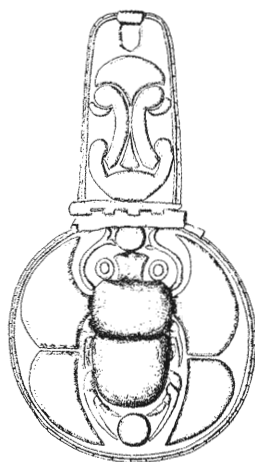


Fig. 7 Bronze pendant from Salamis [after Karageorghis 1969: 85 fig. 21].

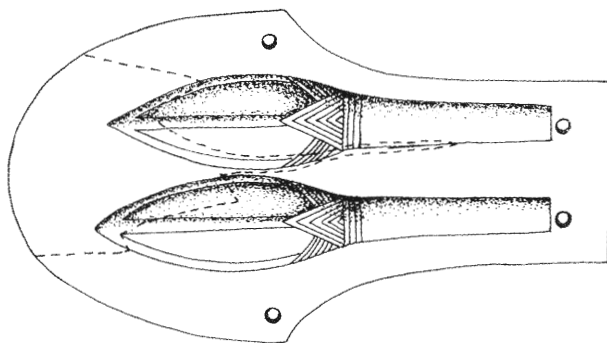


Fig. 8 Ivory blinker from Nimrud [after Orchard 1967: pl. XIII:74].

poles of Tutankhamun's chariot.³⁴ On the disc of a bronze pendant from a tomb at Salamis (*fig. 7*), the scarab is of the Levantine type (i.e., with two pairs of wings), whereas the decoration of the tongue-shaped element hinged to the disc obviously derives from the palmette design depicted on the shield-shaped blinkers II.A.2.; this design is also found in identical form on a Cypro-Phoenician scarab from Kourion.³⁵

II.A.4. Papyrus buds on straight stalks

The second floral motif, the papyrus bud, is represented on several spade-shaped blinkers. It occurs either alone³⁶, in a pair (*fig. 8*)³⁷, or in a group of three with "proto-Aeolic capital-like" volutes underneath.³⁸ Several examples of the last two groups obviously belong to the Intermediate or North Syrian tradition. Only the Phoenician blinkers of the first two groups are dealt with here. They are connected with dendriform frontlets³⁹ featuring the same floral design as well as with a few rectangular frontlets, the form

³⁴ Littauer & Crouwel 1985: 30 C.2, pl. XXXVII. Cf. p. 45 G 59 with pl. XLI for a similar design on a pair of gold appliques from harness or other chariot equipment.

³⁵ For the parallels quoted, cf. Danthine 1937: pl. 181:1085 and *supra*, note 27.

³⁶ Orchard 1967: 13, nos. 71-72, pl. XII.

³⁷ Orchard 1967: 13-19, nos. 73-107, pls. XIII-XIX.

³⁸ Orchard 1967: 19-20 no. 108, pl. XIX.

³⁹ Orchard 1967: 38-9 nos. 186-187, pl. XXXVIII.

of which recalls Egyptian prototypes.⁴⁰ The use of blinkers of this type on the Phoenician coast is exemplified by a late eighth to seventh century BCE terracotta statuette from Byblos (*pl. XXIII:1*)⁴¹, which may hint at the existence of larger cult statues of divine horse riders made of stone or wood. Together with a dendriform frontlet, a small spade-shaped blinker gilded in silver from Lindos may have decorated such a votive statue.⁴²

Similar ivory blinkers were also produced in metal as, for example, the pair of bronze blinkers decorated with two stalks, which was found along with two pairs of horse bits in a horse burial at Amathous.⁴³ A yet unpublished example was recently brought to light in a Phoenician tomb at Larnaka.⁴⁴

A few ivory frontlets of the dendriform variety, finally, represent either one or two papyrus buds on a background consisting of a single or a double palmette with two upright volutes. The latter are bound together back to back, like the palmettes on shield-shaped blinkers.⁴⁵ Bronze counterparts of these frontlets were found at Lindos and Salamis; on them, the lateral volutes are detailed as palmettes, whereas the buds are replaced by another palmette placed atop a *w3d*-scepter.⁴⁶ The variant with two buds placed in relief on the background of a single palmette or two upright volutes recalls the decoration of a silver plaque from Tamassos and of a Punic stela, where two buds on stalks flank a sacred tree with palmiform capital.⁴⁷ The combination of palmettes and palmette-buds comes as no surprise in the realm of harness decoration, since a Phoenician buckle for fastening a horse girth from Spain has already been compared to a similar find from Idalion by W. Culican.⁴⁸

II.A.5. Sphinx, snake, and hawk

Although sphinxes, *uraeus*-snakes, and hawks rank amongst the most popular motifs in the decoration of chariots and equestrian equipment in Egypt, we are at a loss in regard to prototypes for their combination as evidenced on a unique spade-shaped blinker of the Phoenician series.⁴⁹ The

⁴⁰ Besides the pair of blinker ornaments from Matmar already referred to in Orchard 1967: 42 note 1, cf. the gold appliqués of similarly shaped elements in Littauer & Crouwel 1985: 39-40, pl. XLVI:qq,rr,ss,tt,uu,vv.

⁴¹ Gubel 1986b: 116 no. 41, dated too low as the analysis of the horse-fittings elucidates. For a more recent (? or less detailed) parallel from Lindos, cf. Karageorghis et al. 2001: 58-61 no. 104.

⁴² Blinkenberg 1931: 393, pl. 63:1568.

⁴³ Karageorghis 1981: 1018.

⁴⁴ Pictures of this find were kindly shown to me by the excavator Dr. S. Hadjisavvas.

⁴⁵ Orchard 1967: 39 no. 190, pl. XXXVIII.

⁴⁶ Donder 1980: pls. 23:219-220 and 224.

⁴⁷ Danthine 1937: pl. 176:1044-1045.

⁴⁸ Culican 1971.

⁴⁹ Orchard 1967: 21 no. 115, pl. XXI.

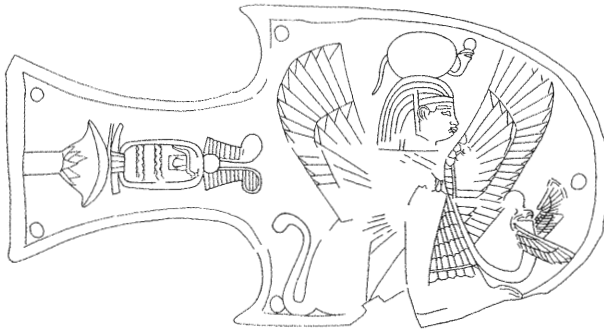


Fig. 9 Ivory blinker from Nimrud [drawing F. Roloux, Royal Museums of Art & History, Brussels, after Safer & al-Iraqi 1987: pl. 115].

threesome in question, however, recalls both Middle Bronze Age cylinder seals and Hyksos Age scarabs⁵⁰, as well as the art of the Asiatic community near Giza, which was active since the days of Amenhotep II and responsible for many a stela on which the combination with a hawk refers to the god Horon.⁵¹ The three divine animals symbolize *and*, at the same time, protect royalty in Egypt. Whether their representation on the blinker under discussion was meant as a cryptograph referring to the war-god Horon or whether they were merely to enhance the protection of the royal charioteer must alas remain an open question.

II.A.6. Seated sphinx and cartouche

Depicted on five spade-shaped blinkers from well NN, this design includes a royal ring with four hieroglyphs reading *dd3nn*: (fig. 9)⁵². Seated or recumbent sphinxes are often represented as guardians of the royal cartouche in Egyptian and Egyptianizing art, while the seated position as it is adopted here recurs on Phoenician seals.⁵³ The composition of the royal ring with meaningless (?) hieroglyphs⁵⁴ placed on papyrus columns and topped by Maat-feathers, as it is found elsewhere in Phoenician art⁵⁵, links these spade-shaped blinkers to the dendriform frontlets representing Atum

⁵⁰ For MBA examples, cf. Teissier 1996: 146.

⁵¹ Gubel 2002.

⁵² Orchard 1967: 21-22 nos. 116-117, pl. XXII; Safer & al-Iraqi 1987: pls. 112-115.

⁵³ E.g., on a jaspis scarab in the von Bissing collection: Hornung & Staehelin 1976: 200 no. 47. For Egyptian seals with related motifs distributed abroad, cf., e.g., Clerc 1991: 45 under T. 334/55.1.

⁵⁴ *Infra*, note 88.

⁵⁵ On the Kameiros patera, the papyrus stalks are lacking: Markoe 1985: 339; on other bowls and seals, the cartouches are either placed on a (golden) nub, in a bark or on a simple ground-line. On Phoenician seals displaying the 'royal iconography', however, the cartouches with feathers rest on papyrus stalks: e.g., Avigad & Sass 1997: 276 no. 741, 416 no. 1101 and 447 no. 1181.

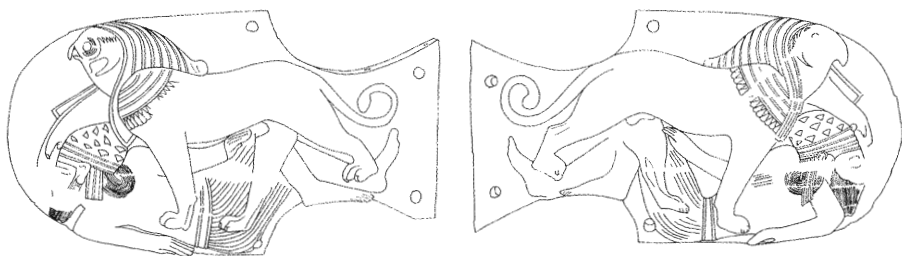


Fig. 10 Ivory blinkers from Nimrud [drawings F. Roloux, Royal Museums of Art & History, Brussels, after Safer & al-Iraqi 1987: pl. 111].

(II.A.12.). These are iconographically and physically connected with the goddess holding Maat-feathers (II.A.11.). The combination of a royal ring, feathers, and papyrus stalks, finally, also recurs on frontlets representing the nude goddess(es) (II.A.15.).

II.A.7. Hieracocephalic sphinx trampling on enemy

Seven spade-shaped blinkers represent a hieracocephalic sphinx trampling on a bearded enemy (fig. 10 [editor's note: see also pl. VII])⁵⁶. As established in previous studies, this is once more a multi-media subject *par excellence* also found on Phoenician ivory furniture plaques, seals, and metal bowls.⁵⁷ In Theban cosmology, the hieracocephalic sphinx was associated with the war-god Montu, who, in turn, is equated with Reshef in an inscription at Karnak.⁵⁸ Consequently, this hybrid animal may be regarded as a manifestation of Reshef in Phoenician iconography as opposed to the human-headed sphinx personifying Ba'al Horon.⁵⁹

II.A.8. Recumbent hieracocephalic sphinx

The unique ivory blinker fig. 11 is of the utmost importance for the topic of this workshop because of three reasons: first, its shape derives once more from Egyptian New Kingdom prototypes already referred to earlier.⁶⁰ Second, the hieracocephalic sphinx of Montu-Reshef, recurs in exactly the same iconographical context on a pair of identical metal blinkers from

⁵⁶ Safer & al-Iraqi 1987: pls. 110-111.

⁵⁷ Gubel 2000b: 195-196.

⁵⁸ Cornelius 1994: 84 sub RR37.

⁵⁹ One must bear in mind that the Great Sphinx of Giza was identified with Horon and that Horon is to break the skull of the rebellious prince and Astarte in the legend of Keret, king of Sidon. Commenting on this, Hassan 1953: 252 concluded: "Hwron was considered to be the especial protector of the King, quick to take revenge on rebels and traitors; a function which we exactly find him fulfilling for Ramses II, as can be seen in the Tanis group."

⁶⁰ Cf. Littauer & Crouwel 1985: pl. XLVI:CCC.

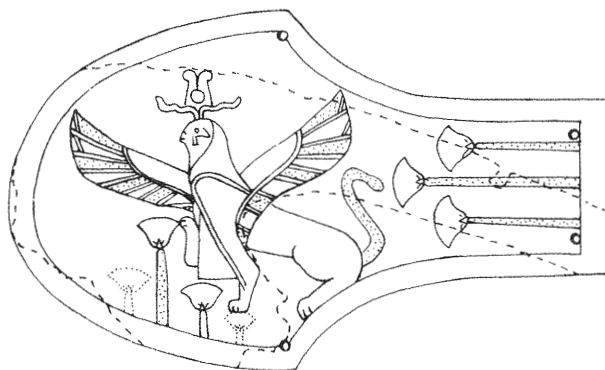


Fig. 11 Ivory blinker from Nimrud [after Orchard 1967: pl. XXIII:118].



Fig. 12 Metal blinkers from Idalion [after Donder 1980: pl. 19:190-191].

Idalion (fig. 12). Third, the Canaanite name Ba'na inscribed on the latter points to the bicephalic Tyro-Sidonian kingdom or its dependencies on Cyprus as the area in which the workshop using the same motif in different media is to be located.⁶¹ Several green jasper scarabs bear witness to the survival of this theme in fifth to fourth century BCE Phoenician art; they also combine seated or recumbent hawk-headed sphinxes with either papyrus stalks or long-stemmed papyrus buds.⁶²

II.A.9. *Reshef*

The upper components of three ivory frontlets from well NN, which consist each of two gilded, dendriform plaques hinged together, represent a bearded god striding to the right, who wears a striped Egyptian kilt and a *lebbadé* crown (fig. 13, above)⁶³. He is armed with a spear in his right

⁶¹ Lipiński 1986 on the name, and Gubel 2000a: 76-78.

⁶² Bondi 1975: 82 with *comparanda* and pl. V:4, and Vollenweider 1967: 123-124 no. 158, pl. 64:4-6, respectively.

⁶³ Safer & al-Iraqi 1987: pls. 116-117, and *La terra tra i due fiumi* 1985: 326 below right.



Fig. 13 Ivory frontlets from Nimrud [drawings F. Roloux, Royal Museums of Art & History, Brussels, after Safer & al-Iraqi 1987: pls. 116-117].

hand, a bow in his left, and a sword and quiver attached to his belt.⁶⁴ His kilt and crown (with earflaps) are preceded on two Late Bronze age royal cylinder seals from Sidon, while the spear is associated with a bearded Reshef in Theban cosmology, who, in turn, was associated with the hieracocephalic sphinx in Egyptian and Ugaritic sources.⁶⁵ On early first millennium BCE Phoenician bowls, the image of the Tyrian god Milqart as 'Slaying Pharaoh' is followed by the image of the Sidonian Reshef armed with a spear and/or bow and arrows.⁶⁶

Like Apollo, of whom he is an avatar, Reshef is connected with arrow heads. It is thus not surprising to find the name Ben-Reshef on a long forgotten votive arrow from Memphis.⁶⁷ Since the days of Amenophis II, Reshef was also considered as protector of the royal chariot team, together with his 'sister-in-law' Astarte, whereas in Ugaritic texts, the god was associated with horses.⁶⁸

II.A.10. Bes

The lower components of the same frontlets from well NN depict Sidonian Bes figures (holding snakes?) *en face* (fig. 13, below)⁶⁹. Heads of Bes, whose awe-inspiring cries were supposed to terrorize the enemy, already decorate the chariot of Tutankhamun.⁷⁰ Bes figures also decorate the fans of the followers of the royal chariot on the fan of a contemporary of Take-lot II (850-825 BCE).⁷¹

As an avatar of Milqart-Heracles⁷², Bes is still associated with a chariot scene and other motifs figuring on horse trappings such as the nude maiden or the sacred tree on the Persian-period Sidonian sarcophagus found at Amathous; the chariot scene decorates one of its long sides.⁷³ His explicit association with Reshef on the at least two sets of frontlets under discussion brings to mind the Pyla socle, which shows the head of a Humbaba-like Bes on its top⁷⁴ and mentions Reshef Sh[oqéd].

⁶⁴ The photographs published thus far do not allow to precise the place of this sword in the typology established by Pinnock 1997.

⁶⁵ See Cornelius 1994: pls. 27:RM2, RM3, 22:RR 30, and 33:BR2.

⁶⁶ E.g., Markoe 1985: 244, 251 (with bow), 258 centre, 274, 303. For the identification of the figures, cf. Gubel, forthcoming.

⁶⁷ Michailidis 1947.

⁶⁸ Stadelmann 1967: 56-57, and for the Ugaritic references: Cornelius 1994: 87.

⁶⁹ Note that the position of the hands as well as the treatment of the beard and moustache of Bes with his tongue protruding out of his mouth is matched on the handle attachment of a bronze oinochoë of the Sidonian type, which was on the London antique market in the early 1980s (now in the British Museum?). Compare also the matching piece from Fort Shalmaneser: Mallowan: 436 fig. 361.

⁷⁰ Cf. Littauer & Crouwel 1985: pls. XIX top and XXXIV for Yoke saddles.

⁷¹ Saad 1943.

⁷² Bonnet 1988: index 477 s.v.

⁷³ Tatton-Brown 1981.

⁷⁴ Lipiński 1992a, cf. Xella 1992, Lipiński 1992b.

II.A.11. *Isis-Astarte*

Three frontlets, each consisting of two dendriform plaques originally hinged together (*fig. 14*), feature a winged goddess above. She wears a solar disc between cow-horns and holds a *m3't*-plume in each of her extended hands. Obviously inspired by representations of Nut in Theban and Tanite funeral art of the early Third Intermediate Period, this motif lives on into the fifth century BCE in Phoenician glyptic art⁷⁵ as well as in the Sidonian production of amulets, in which similar representations of a human-headed or lion-headed Isis flank Ptah-Patechos figurines.⁷⁶ On Persian-period coins, masts and sterns of Sidonian ships are adorned with Ptah-Patechos or (winged) Astarte statues⁷⁷, respectively. The latter presumably represent 'Astarte-of-the-Sea', whose anthropomorphic manifestation substitutes the older stern-post of Phoenician ships in the shape of a horse's head. Finally, the association of a fully dressed goddess with horses persists in the orientalizing art of the Iberian peninsula, where specifically Sidonian activities are signaled, e.g., by the Astarte Hor statuette from Sevilla and, in more recent times, by sarcophagi from Cadiz; they may explain the popularity of this *pótnia hippôn*.⁷⁸

II.A.12. *Atum*

The standing male represented *en face* on the lower elements of the same frontlets (*fig. 14*) can be identified with the primeval creation god Atum, who appears here for the first time in Phoenician iconography. He presents small images of either his twin-children Shu and Tefnut or Atum-Harakhte's daughters Geb and Nut.⁷⁹ A lost seal formerly in Berlin represents Atum in the same pose, albeit here in the form of his cultic image, the *Benben-baetyl* of Heliopolis.⁸⁰ The latter recurs on Phoenician and Punic stelae and jewelry, on Sidonian votive gifts, and on Phoenician coins of the Hellenistic period, where the *baetyl*-stone drawn on a chariot represents Eshmun, divine husband of the Sidonian (Isis-)Astarte.⁸¹ The pyramid text 1652, in which Atum appears in the form of the *Benben-baetyl*, was in due course incorporated in the ritual of the opening of the mouth, which definitely links the ram-headed scepter (*supra*, II.A.1.) with Atum-Eshmun.⁸² When associated with the *wd3t* eye, Atum is the evening sun. In Phoenician art, this aspect is represented by a criocephalic scarab in a papyrus barque, in which the timeless aspect of He-who-survives-death is rendered in the

⁷⁵ Gubel 1992: 170-171 no. 3, 178-186.

⁷⁶ Blinkenberg 1931: 342, pl. 53:1216.

⁷⁷ Elayi & Elayi 1986.

⁷⁸ Blázquez 1997; Marín Ceballos & Padilla Monge 1997: 461-494.

⁷⁹ On Atum, cf. Kákossy 1975.

⁸⁰ For the most recent publication, cf. Avigad & Sass 1997: 271 no. 278, and Gubel 2001.

⁸¹ Lipiński 1995: 167-168.

⁸² For the arguments, cf. Gubel 2001, *passim*.

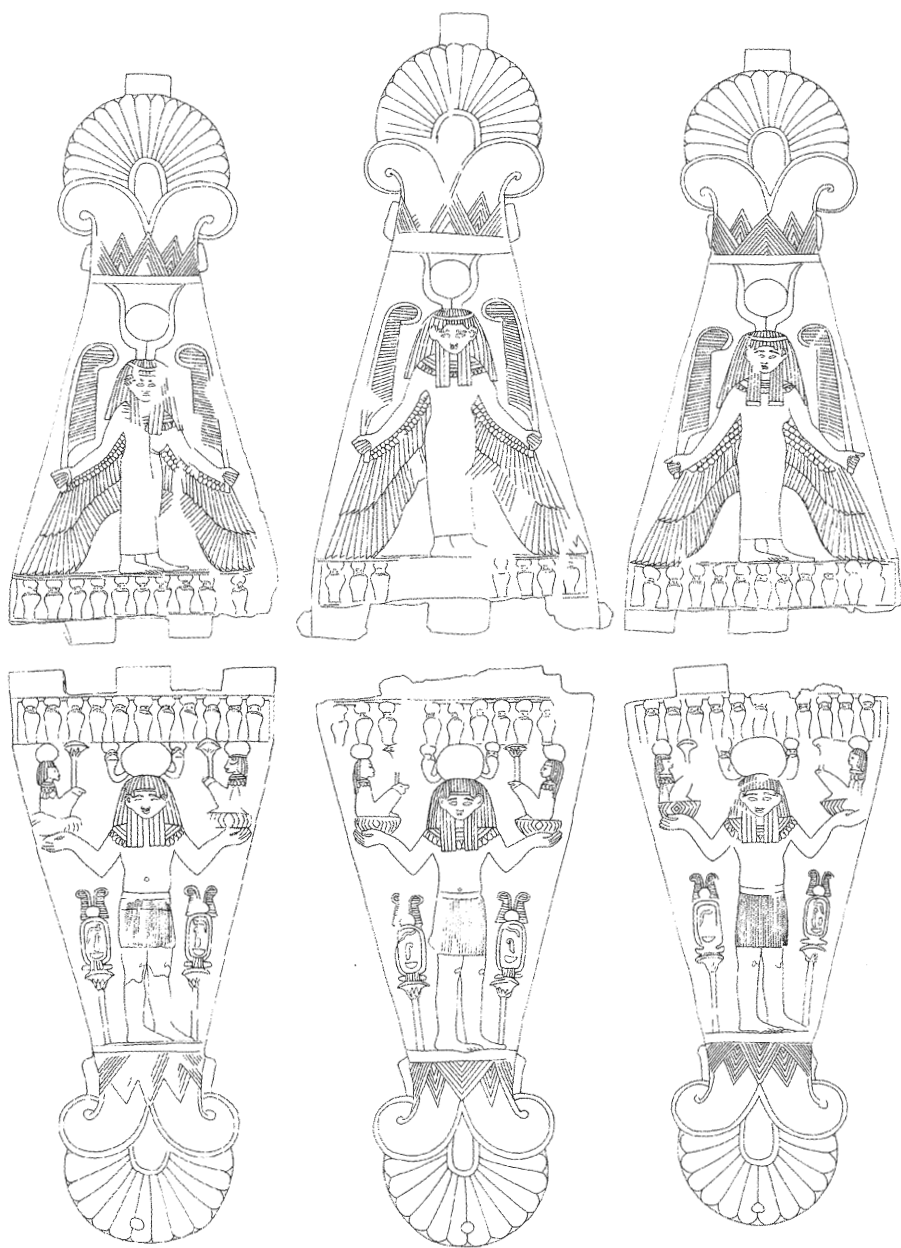


Fig. 14 Ivory frontlets from Nimrud [drawings F. Roloux, Royal Museums of Art & History, Brussels, after Safer & al-Iraqi 1987: pl. 118].

form of an *Ouroboros*-snake.⁸³ This snake is also associated with the twin acolytes bearing ram-headed scepters and vases. The latter prefigure the bottle idol into which the *Benben-baetyl* evolves.⁸⁴ The twins are obviously the Phoenician equivalents of Atum's children Shu and Tefnut or Geb and Nut, who are, in turn, associated with Atum-Eshmun's divine spouse Astarte, protector of the royal chariot (like Atum on the frontlets) and of the royal and divine throne flanked by winged sphinxes. In the Amherst Papyrus, Yam, the sea, urges that Astarte be given to him as wife and demands the jewelry and ring of Atum's children Nut and Geb, all this in his manifestation as Atum-Harakhte.⁸⁵ Both, in his human form as Lord of Heliopolis (Hibis cella) and in his form as the ape Atum *iwf*⁸⁶, Lord of *Hr- 'h3*, Atum is a Phoibos-Apollo-like god armed with bow (quiver) and arrows, "who shoots down his enemies from a far distance"⁸⁷. Consequently, he is found together with another god equipped with a bow, Reshef, on other frontlets from the same workshop.

The hieroglyphs in the cartouches render – more or less successfully – the Egyptian formula *dd mdw i(n) nb*, i.e. 'words spoken by the Lord'. A better version of the same formula is written on alabaster from the Sidonian palace in Esarhaddon's booty and on the blinkers II.A.6. The latter may have formed a set with the frontlets under discussion.⁸⁸

II.A.13. Aegis with head of a goddess

An allegedly dendriform but more likely triangular blinker (compare the rare parallel II.A.14.) represents an *aegis* with the head of Sekhmet *en face* between *uraei* (fig. 15)⁸⁹. Leontocephalic *aegides* reached a peak of popularity in the Third Intermediate Period due to the importance of the cult of Bastet and her warlike manifestation as Sekhmet at this time.⁹⁰ The Northwest-Semitic onomasticon, imported and local amulets, as well as several

⁸³ On the use of this symbol in Phoenicia, cf. Gubel 2000a: 196-197. For the *Ouroboros*-snake, cf. Markoe 1985: 279. For an Egyptian statuette representing Atum with an *w3t*-eye in his hand now in Minneapolis and for his connection with the goddess Wadjet of Buto (Ra's left eye), cf. Gamer-Wallert 1997: 236-238.

⁸⁴ On the former, cf. Gubel 2001: 21.

⁸⁵ Stadelmann 1975: 509-510.

⁸⁶ It is significant that a frontally seen jackal-headed deity is flanked by cartouches and apes on an open-work panel from Nimrud: Herrmann 1986: pl. 6:293.

⁸⁷ Brunner-Traut 1956; for the devastating effects of the composite bow, cf. Redford 1992: 219: "Modern experiments have shown that it had an accurate range of 50 to 60 meters, an effective range of 175 meters, with an exceptional shot sometimes attaining 500 meters"...

⁸⁸ Compare the panel in Herrmann 1986: 195 no. 978 and, for the formula in general, cf. *ibidem*, 40. Note also that *dd mdw (jn) Isis* also recurs in the cartouches crowned by Maat feathers on the glass jug from Alisade: Gamer-Wallert 1978: 118-119.

⁸⁹ For the alabaster, cf. Mallowan 1966: 169-171 fig. 103.

⁹⁰ Gubel 2000a: 86-87, and Hölbl 2000: 135 with pl. IV:2.

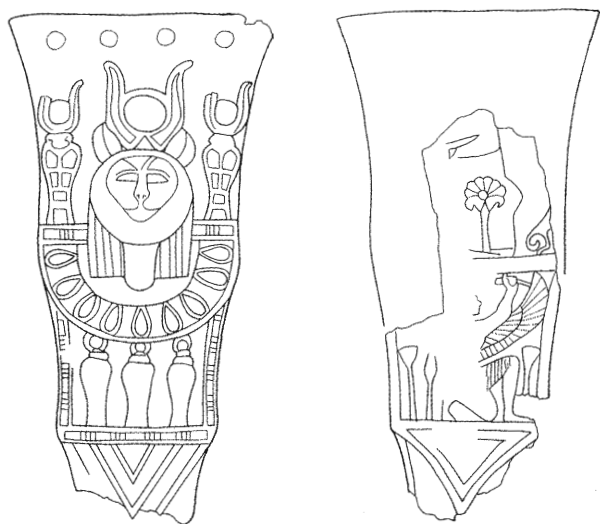


Fig. 15-16 Ivory blinkers from Nimrud [drawings F. Roloux, Royal Museums of Art & History, Brussels, after Orchard 1967: pl. XXXVIII:183 & 184-185].

ivories and bowls bear witness to the impact of this phenomenon in the Levant, of which the blinker under discussion provides further proof.⁹¹ A triangular bronze plaque from Samos features the head of a goddess *en face* atop an *aegis* with five tail-feathers.⁹² Similar cult instruments are well attested on Phoenician ivories, bowls⁹³, seals, and amulets, but the most significant occurrence is an archaic bowl, on which this motif decorates the breastplate (tasseled with tail-feathers) of a human-headed (Horon) sphinx.⁹⁴

II.A.14. Kneeling figure plucking flowers/Leontomachy?

Two fragmentary ivory blinkers from Nimrud of the same shape as the preceding example invite us to postulate the existence of two-registered plaques depicting a leontomachy above and a figure plucking flowers below (fig. 16). These blinkers presumably represent the Phoenician counterpart of the image of a lion attacking a flower-plucking *potnios theron* attested in the Intermediate tradition (II.C.4.).

⁹¹ Cf. Gubel 2000a. For the adoption of the *aegis* as a filling motif in Ammonite culture, cf. Avigad & Sass 1997: 356 no. 964.

⁹² Donder 1980: 111 no. 267.

⁹³ Layard 1853: pl. 59 below r., 63.

⁹⁴ Layard 1853: pl. 68 second row from top, left.

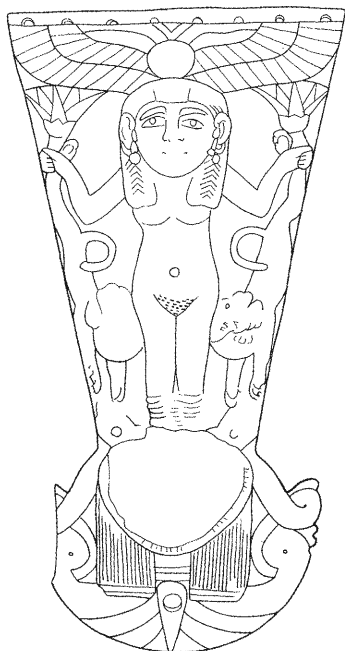


Fig. 17 Ivory frontlet from Nimrud [drawing F. Roloux, Royal Museums of Art & History, Brussels, after Orchard 1967: pl. XXXI: 147].

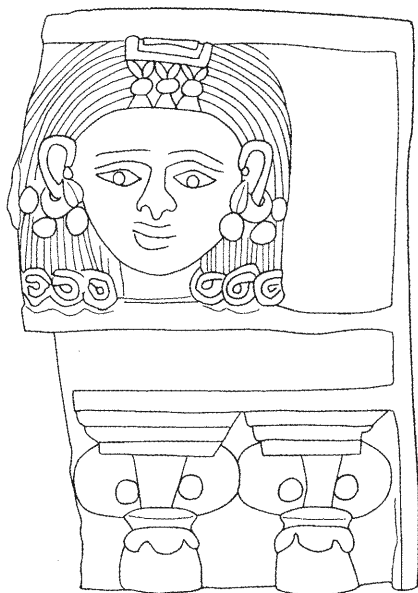


Fig. 18 Ivory panel in Hamburg [drawing F. Roloux, Royal Museums of Art & History, Brussels, after Gehrig & Niemeyer 1990: frontispiece].

II.A.15. Nude goddess

By far the most popular theme carved on the ivory frontlets from Nimrud is the nude maiden holding flowers and/or animals. She is represented under a winged sun disc, occasionally framed by a row of *uraei*⁹⁵, and stands either on a lotus⁹⁶, on the head of the goddess Sekhmet (*fig. 17*), or atop a lion's protome substituting the latter.⁹⁷ In compositions of the first type, she is either alone or flanked by goddesses, who have their arms hanging loosely along their bodies.⁹⁸ Bronze blinkers and frontlets from Salamis, Samos, and several Levantine centers reveal that she is one of a threesome of goddesses preferably represented as 'Breast Astartes' in the North Syrian tradition.⁹⁹

It is important to note that the goddess on the ivory frontlets is nude except for an unusual pair of heavy anklets, occasional wristlets, and/or a

⁹⁵ After Orchard 1967: 28-29 no. 140, pl. XXXI.

⁹⁶ Orchard 1967: 27-28, nos. 136-138, pls. XXIX-XXX.

⁹⁷ Orchard 1967: 31 no. 135, pl. XXVIII.

⁹⁸ Orchard 1967: 29 nos. 144-145, pl. XXXI.

⁹⁹ On the latter, cf. Charbonnet 1986; Kyrieleis & Röllig 1988; Böhm 1990.

collar.¹⁰⁰ But she invariably wears a *phylacterion* (whenever the head is preserved), which reminds us of the fact that the frontlet is actually a *phylacterion* on its own right. Aramaic *tefillin*, Hebrew *'ot al-yad*, and the latter's Akkadian equivalent *alīk-īdī*, all refer to horses' frontlets and blinkers as apotropaic symbols of the protective deities who 'go before' or 'go alongside' the animals, respectively.¹⁰¹ Both, the nude maiden's *phylacterion* and the crossed slashes it is decorated with¹⁰², recur on several ivory furniture panels depicting the 'Woman at the Window' (fig. 18) as well as in the form of diadems as, for example, the Phoenician(izing) one from the tomb of Tiglath Pileser III's Levantine queen Yaba at Nimrud¹⁰³, or the (Cypro-)Phoenician¹⁰⁴ and Rhodian ones of the orientализing period¹⁰⁵. In orientализing jewelry, gold *phylacteria* with pomegranate-shaped pendants reproduce both the 'Woman at the Window' and the nude *potnia theon* (as an avatar of Artemis). They show that these figures in fact represent the two aspects of one and the same goddess.¹⁰⁶ The few Phoenician prototypes extant are stamped gold plaques, which lost their pomegranate-shaped pendants, but, in two cases, represent the bust of the nude maiden placed on a lion protome, exactly like the frontlets of the first type. The theme recurs on a series of Sidonian miniature *naiskoi* representing nude maidens standing on lions, which invites one to claim Sidon as the place of origin for the Phoenician version of the motif depicted on the frontlets.¹⁰⁷ Very much like the ivory frontlets and plaques, this production emphasizes the importance of the *phylacterion* (even adding the typical pomegranate-shaped pendants referring to Astarte in general¹⁰⁸). But even more than the frontlets and plaques, it emphasizes the important link between the 'Woman at the Window' and the nude *potnia theon*-like maiden, the latter being a wrathful manifestation of the former's peaceful aspect.

¹⁰⁰ Orchard 1967: pls. XXVIII-XXXI.

¹⁰¹ Winter 1973: 333-334 quoting Speiser 1965.

¹⁰² Well rendered on the drawings in Suter 1992: 10. Her seriation of the 'Lady at the Window' plaques constitutes an excellent point of departure for the study of workshops producing these plaques as well as the frontlets discussed here. On the *phylacterion*, cf. Barnett 1975: 148; and for a reference to Jeremiah III.1 ("Thou hadst a whore's forehead, thou refusedst to be ashamed"), cf. *ibidem*, 150; for the X-shaped saltire also worn by Atargatis and Astarte (as well as by Qadesh), cf. Cornelius 1993: pl. VII:20.

¹⁰³ Oates & Oates 2001: cover and pl. 4b. From Tomb II (Yaba and Ataliya). Note that this tomb also yielded gold anklets and a necklace comparable to similar jewelry worn by the nude goddess: *ibidem*, pl. 6:b and 7:a.

¹⁰⁴ Tatton-Brown et al. 1979: 103-104 no. 321. Culican 1986: 495-515.

¹⁰⁵ Laffineur 1978, plate section for *phylacterion*-like jewels with globular and pomegranate-shaped pendants depicting either the head of a goddess within a frame or the prudish version of the nude maiden with lions (or lion's heads).

¹⁰⁶ Higgins 1961: 112-113, and *supra*, note 104.

¹⁰⁷ Gubel 1985: 192-194.

¹⁰⁸ Heltzer 1996.



Fig. 19 Cylinder seal [after Barnett 1975: 102 fig. 40 and Culican 1986: 134-135 no. 3].

The second element linking the Levantine nude maiden with the 'Lady at the Window' is the hitherto all too often overlooked fact that both are wearing tri-lobed earrings of a specific type not associated with other divinities. Sidonians reputedly exported these earrings to the Greek world, where they survived in the form of the Homeric term *triglèna morenta*, an obvious reference to the typical three pendants (occasionally in the shape of pomegranates to match the pendants of the *phylacterion*).¹⁰⁹ Current in the Sidonian area, as indicated by a find from Sarepta, they were subsequently exported to the Ammonite and Aramean realm, whence they were adopted and reserved for Assyrian kings and queens, for the war-goddess Ishtar of Arbela (fig. 19), as well as for the eunuchs of the latter's harem.¹¹⁰ Chances are fair that the Aramaic loanword for earring/pendant in Assyrian, namely *qudāsu*, refers more specifically to such (jewelry enhanced by) pomegranate-shaped pendants.¹¹¹ At any rate, the term caused an historical confusion amongst biblical scholars, who translated it as 'holy maiden', a title frequently mistaken for the name of the so-called goddess Qadesh; or it was understood as suggestive of sacred prostitution. The iconography of our nude goddess, her connection with Astarte Ḥor, the presumed name of the 'Lady at the Window', as well as her connection with the Hurrian Astarte 'à cheval' explain this confusion: it derives from a *jeux de mots* not even understood by Egyptian contemporaries of her worshippers.

From an Egyptological point of view, the nude maiden represented on frontlets of both the Phoenician and Syrian traditions can be identified with

¹⁰⁹ Kardara 1961, for the term and the Oriental prototypes, and Coldstream 1982: 266 and pl. 26:b, for earrings with three pomegranates from the tomb of the Lady of the Areopagus, c. 850 BCE.

¹¹⁰ For the Ammonite realm, cf. Bienkowski 1991: 42: 42, 44: 44 and, especially, 45: 45, where these earrings are worn by the local equivalent of the Lady at the Window. Her identification with the Sidonian goddess Asiti may perhaps be suggested by the fact that a votive seal dedicated to the latter was donated by an Ammonite: Avigad & Sass 1997: 328 no. 876.

¹¹¹ Postgate 1994: 242-243.

the goddess known as Qadesh in the Late New Kingdom on the basis of her nudity; the Hathoric wig and crown of her Late Bronze age forerunners; her consequent association with lions and the winged sun-disc; and the flowers, serpents, and/or lions in her hands. In contemporary art of the Levant, Qudshu is represented on the back of a horse in the southern tradition and on the back of a lion in the northern tradition; in the latter case, she is frequently holding lions or ibexes in the hands of her outstretched arms, emphasizing her role as *potnia theron*.¹¹² The theory according to which Qadesh would be but an epithet or hypostasis of the sisters Astarte and Anat must be abandoned¹¹³, for Qadesh, daughter and mistress of Ptah in Memphis, has her own religious profile as the personification of the 'Eye of Re', elsewhere called the 'Udjat of Atum'. Her role as the personification of the Eye of Re/Atum is indicated by the fact that several frontlets show the nude maiden atop the head of the Egyptian goddess Sekhmet or even replace her icon by the latter's head. Like Hathor, whose horns she inherited, Qadesh is often paired with one or two other nude maidens, occasionally with a leonine head, illustrating their manifestations as divine protectors of the Eye of Re/Atum.¹¹⁴ This solar aspect as well as the belligerous qualities she shares with Anat¹¹⁵, combined with her lion representing the destructive forces of the sun, would perfectly explain a possible combination of frontlets representing her image with blinkers combining the Eye of Ra with the scepter of Atum (II.A.1.) as symbols of the far reaching effects of the sun-rays, viz. the arrows shot by the occupants of the chariot. The latter symbolism also explains her interchangeability with the image of Reshef on other frontlets, a god with whom she forms a triad on the Egyptian Min-Qadesh-Reshef stelae.¹¹⁶ These monuments emphasize qualities Qadesh shares with Min and, especially, with Reshef in the realm of potency and fertility – an aspect of vital importance to all those exposed to injuries during a battle – on the one hand and of strong healing capacities on the other.

The third aspect of the goddess, hinted to by the *phylacterion* as well as by the earrings with three pendants, concerns sacred prostitution.¹¹⁷ On a Memphite stela now in Cairo, Qadesh is worshipped by a woman whose name *T3kr.t* appears to be a transcription of Canaanite *qedešah*, 'sacred prostitute'.¹¹⁸ The fact that Shedsunefertum, high-priest of the Memphite temple of Ptah during the early twentysecond dynasty, wears an Egyptian forerunner of the earring with three pendants may provide an answer to the

¹¹² Cornelius 1993. For the connection of ibexes/goats with Qadesh and Reshef, cf. Barnett 1975: 88.

¹¹³ Romeo 1998: 158-159.

¹¹⁴ Scandone Matthiae 1993.

¹¹⁵ On Anat, cf. Watson 1993: 48-50.

¹¹⁶ Cornelius 1993.

¹¹⁷ Cf. also Washbourne 1999. On the *phylacterion*, cf. *supra*, note 102.

¹¹⁸ Müller 1906: I, 32, pl. 41 top left.

question raised by Stadelman: whether Asiatic hierodules (Babylonian *qadištē*) were present in that sanctuary.¹¹⁹

As for the identity of the nude goddess referred to with the epithet Qadesh in Egypt, where she was associated with both Astarte and Anat, like her equivalent, the nude mistress of animals at Ugarit¹²⁰, I maintain the identification proposed on the occasion of the Sidon colloquium, i.e. that she is no other than the Sidonian goddess Asiti, a sky goddess with healing powers associated with the royal chariot in Egypt as well as in Phoenicia.¹²¹ As for her religious profile in later contexts, the most recently discovered attestation of Asiti significantly comes from the stables (!) of Piramesses, where the hieroglyphic inscription of a column was once more ill-reconstructed as Astarte (**sty(rt)*) instead of a text referring straightforwardly to **sty*, i.e. Asiti.¹²²

Finally, it should be emphasized that a Sidonian origin for at least some of the frontlets depicting this Sidonian goddess does not necessarily conflict with the fact that one of the blinkers bears the Aramaic toponym Lu'ash.¹²³ It is indeed logical to assume that the inscription in question merely identifies the commissioner of this and similar frontlets as a ruler or aristocrat of the this area. Lu'ash is a region disputed between Bit-Agusi and Hama, of which Hatarika/Tell Afis was the capital and Sukas a maritime center. The worship of an Astarte/Asiti Suksi, possibly connected with the 'Astarté cavalière' at Sukas (*Šuksu*)¹²⁴, and of an unnamed horse riding goddess represented on a ninth century BCE memorial stela of a high dignitary of the land of Wadasatini on the Orontes, south of the kingdom of Lu'ash¹²⁵, may have inspired the choice of this particular motif.

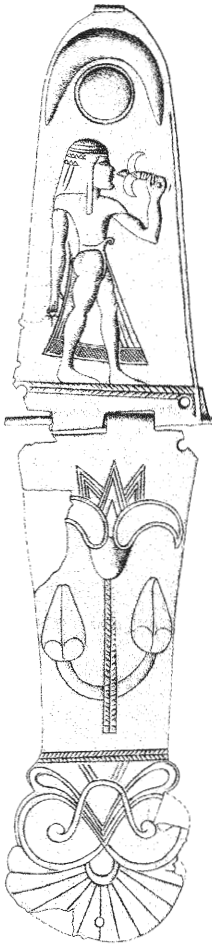


Fig. 20 Bronze frontlet from Tamassos [after Donder 1980: pl. 28:244].

¹¹⁹ For the relief in the Louvre, cf. *Tanis* 1987: 97 top left; on Shedsunefertem, cf. Kitchen 1973: index 520 s.v., and Stadelmann 1967: 116.

¹²⁰ Day 1992.

¹²¹ On Asiti, cf. Weippert 1975; for the paper read at the Sidon colloquium, cf. *supra*, note 65.

¹²² Herold 1999: 141-142 with fig. 12 on the latter page.

¹²³ Millard 1962: 42, ND.10359, pl. XXIIIb. On Lu'ash, cf. Sader 1987: 217, 226.

¹²⁴ Bonnet 1996: 6-67.

¹²⁵ Hawkins 1995: pl. Ib.



Fig. 21 Bronze blinkers from Salamis [after Donder 1980: pl. 19:188-189].

II.B. Cypro-Phoenician

Several horse trappings discovered in the course of excavations on Cyprus do not yet have *comparanda* in the Near East. They urge us to define a Cypro-Phoenician sub-group, so far represented only by metal products. The following is a non-exhaustive sampling.

II.B.1. Acolyte smelling a lily

A bronze frontlet with a *mn3t*-like pendant from Royal Tomb IV at Tamasos (c. 700 BCE) features an acolyte smelling the perfume of a lily-flower (fig. 20, above). This theme is attested on many Phoenician ivory plaques depicting the sacred tree cycle, to which the stylized design underneath indeed straightforwardly refers.¹²⁶ The painted decoration of several Bichrome Red I (IV) as well as Bichrome IV-V ceramics corroborates this interpretation and, at the same time, illustrates the motif's reception in Cyprus¹²⁷, from where it spread to the West in the more academic form of figures holding lotus-flowers.¹²⁸

II.B.2. Lion attacking a kneeling bull

Although the theme was common in Syria, the decoration of two (pairs of?) spade-shaped blinkers from Salamis featuring a lion attacking a bull may reflect Phoenician rather than Aramean influence (fig. 21). The theme is attested in this form at Amathous¹²⁹ and in many variations on Phoenician seals dispersed over Cyprus and the western Mediterranean.¹³⁰ Within the repertoire of images represented on blinkers, the motif is first encoun-

¹²⁶ On this frontlet, see also Buchholz 1994: 54-55 g, 56, 58. For the survival of the motif in Phoenician art of the Persian period, cf., e.g., Renan 1864: 500 fig. 1.

¹²⁷ Karageorghis & Des Gagniers 1974: 10-11 (Ormidhia), 58, 59-60 (Athienou: Reinach 1891: 194), 67 (Reshef-like figure), 68 (idem), 69-70, 73, 78-79, 81, 82-83 (Akanthou), 84-88, 91-92 (Achna), 93-94, 96 (Al Mina), and Karageorghis & Des Gagniers 1979: 26 (Famagousta area).

¹²⁸ Scandone Matthiae 1996.

¹²⁹ Danthine 1937: pl. 176:1046

¹³⁰ Gubel 1992: 174-177 and 1988: 157-158.

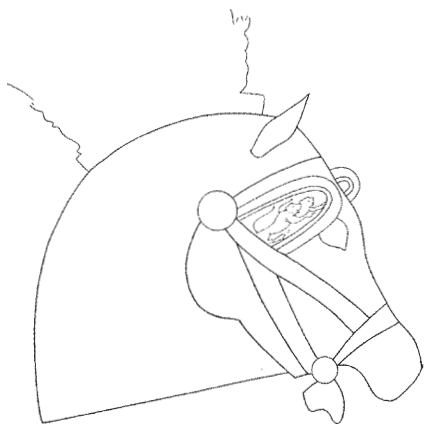


Fig. 22 Copy of a painting from Abu Simbel South [drawing F. Roloux, Royal Museums of Art & History, Brussels, after Champollion 1835: pl. XV].



Fig. 23 Bronze disc of chariot B from Salamis [after Karageorghis 1969: 79, fig. 20].

tered under Ramses II at Abu Simbel South, if my interpretation of a nineteenth century copy is correct (fig. 22)¹³¹.

II.B.3. Papyrus stalks alternating with buds

This motif (fig. 12) has numerous Egyptian prototypes. An interesting example is a cylindrical libation vase from the tomb of Thoutmosis IV, on which the variant type of a papyrus festoon is foreshadowed.¹³² It foreshadows early Asiatic interference in the production of blue glazed faïence.

II.B.4. Lotus-and-bud garland

A garland reduced to a single lotus flower flanked by two buds decorates a miniature dendriform frontlet from Lindos and two other frontlets from the same site, on which it is once again contrasted with scale-palmettes.¹³³ Two frontlets of the same type from Salamis feature the same design, and

¹³¹ Due to the deterioration of the paintings, this detail is not illustrated in more recent publications.

¹³² Davis 1904: 58 (1) with pl. XVI below, to be contrasted with the example on pl. XVII, the earliest occurrence of a lotus-and-bud garland in Egyptian art.

¹³³ Donder 1980: pl. 25:233 and 23:219-220.

two more examples feature this design as a secondary motif.¹³⁴ The 'lotus-tree' decorating a similar trapping from Royal Tomb IV at Tamassos (*fig. 20*) was obviously inspired by this motif.¹³⁵ The occurrence of identically stylized versions of the lotus-and-bud motif on Cypriote Bichrome IV vases speaks for local manufacture in a Cypro-Phoenician *koinè*.¹³⁶ The Cypro-Phoenician capital from Idalion establishes a connection of the lotus-and-bud frieze with the cycle of the sacred tree.¹³⁷

The origin of this decorative design is a repetitive frieze devised in the Levant during the Hyksos period¹³⁸ and sporadically attested since the eighteenth Dynasty in Egypt¹³⁹, where the abbreviated version was introduced at the same time.¹⁴⁰

As pointed out recently, this motif can be followed from Phoenicia to Andalusia. A grecianized version decorates the helmets of Greek blinkers in the form of warrior-heads and was later adopted in the Punic world as well.¹⁴¹

II.B.5. Winged sphinx trampling on enemies

A spade-shaped blinker from Salamis features a human-headed sphinx trampling on an enemy with Egyptian wig and negroid traits (*fig. 24*). This motif is a simplified form of the interior design of Thouthmosis IV's chariot, on which the king in the disguise of a sphinx tramples on three of his Southern foes.¹⁴² In Phoenician art, winged androcephalic and hieracoccephalic sphinxes protect rather than trample on fallen soldiers, unless the latter are clearly characterized as soldiers of enemy forces.¹⁴³

¹³⁴ Donder 1980: pl. 25 and 27:242-243.

¹³⁵ For an identical 'lotus-tree' between two sphinxes on the painted cuirass of a life-sized warrior statue from Kazafani, cf. Karageorghis & Des Gagniers 1974: 131.

¹³⁶ Cf., for instance, the example now in Stockholm: Gjerstad 1948: fig. XXXI:2b.

¹³⁷ Danthine 1937: pl. 188:1117.

¹³⁸ E.g. Teissier 1996: 165:228, 230.

¹³⁹ *Supra*, note 95.

¹⁴⁰ Gubel 1998: 477-482. Meanwhile, a conoid stone with the same motif was published, illustrating the adoption of this motif in an Ammonite environment: Avigad & Sass 1997: 339 no. 909; cf. also the longer version *ibidem*, 423 no. 1117 on an Ammonite or Aramaic seal.

¹⁴¹ Donder 1980: pl. 20:199-200 and Gubel 1998: 481 fig. 4; in regard to the 'classical' Phoenician type discussed there, cf. also Moscati 1996.

¹⁴² Davis 1904: 31-33 with fig. 8, and *ibidem*, 35 fig. 24, for a leather trapping depicting a human-headed sphinx treading on a Syrian. The theme was also popular for the decoration of thrones: Šliwa 1974: esp. 106-107.

¹⁴³ Contrast, e.g., Markoe 1985: 244-245, where the fallen soldiers are Egyptian or Phoenician, with *ibidem*, 374, where they are Syrian or Assyrian.

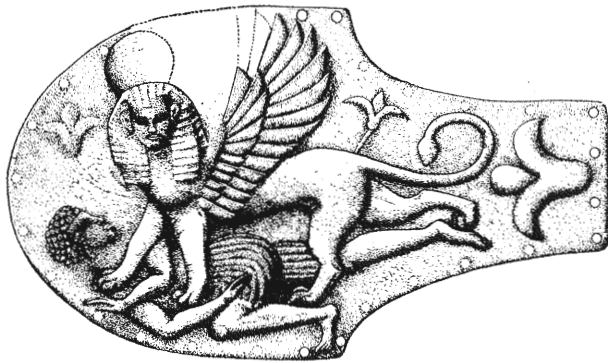


Fig. 24 Blinker from Salmis [after Karageorghis 1969: 88 fig. 26].

II.C. 'Intermediate' and North Syrian traditions

II.C.1. 'Syrian' sacred tree

One shield-shaped blinker represents a palmette of a different type than those reviewed above (II.A.2.).¹⁴⁴ Palmettes of this kind closely correspond to the type popular in the production of Asiatic communities which were active in Egypt since the eighteenth dynasty, as a gold leaf found in Eje's tomb exemplifies; the latter may have been a decoration of the state chariot or of the harness of either the charioteer or the horse.¹⁴⁵ In the Levant, this type corresponds to Phoenician palmtrees only in regard to the schematic rendering of the leaves.¹⁴⁶ In Phoenician art, specifically at Sidon, this motif survives into the Persian period, as the Amathous sarcophagus exemplifies.¹⁴⁷ The question thus remains whether we should classify this stylistic interpretation of the sacred tree as a diagnostic characteristic of a non-Phoenician tradition, or simply as a more oriental viz. autochthonous Phoenician idiom rendered in an Egyptianizing fashion in the production of one and the same workshop. The case of the frontlets representing nude maiden discussed above (II.A.15.) indeed urges us to reckon with workshops situated in cosmopolitan centers, whose clientele and presumably some of whose producers were not necessarily natives, as it is to be expected in a multicultural environment.

II.C.2. Stalks with papyrus buds

Prominent amongst the spade-shaped blinkers discussed above under II.A.4., are examples with a frieze depicting one or two lions mauling ga-

¹⁴⁴ Orchard 1967: 8 no. 40, pl. VIII.

¹⁴⁵ Davis 1912: 132 no. 12, cf. Reeves 1981.

¹⁴⁶ E.g. Danthine 1937: pl. 47:321.

¹⁴⁷ Danthine 1937: pl. 180:1081.

zelles¹⁴⁸; a few blinkers add a rosette, a frieze of horses, or browsing gazelles¹⁴⁹, alternatively. On the basis of the comparison with a bronze sub-triangular frontlet found at Samos, which is framed by a similar frieze, our group may be attributed to the ninth century BCE production of an Arameo-Luwite kingdom, either Carchemish¹⁵⁰ or Unqi, to judge by the inscription.¹⁵¹ The same comparison suggests that part of the blinkers with less elaborated designs of this type may have inspired workshops in king Hazael's Damascus, to whom the plaque from Samos had originally been offered. To distinguish them from the Phoenician examples remains, however, a hazardous if not impossible task.

II.C.3. Bearded, striding sphinx

The fact that this motif occurs only on one blinker from the same workshop as the equally unique blinker with the Syrian palmette (supra, II.C.1.), raises the question whether these plaques were not combined as a pair, since their decoration complement each other.¹⁵² Moreover, the sculpture of a horse's head from Zinjirli suggests the combination with a frontlet representing a nude goddess holding her breasts.¹⁵³

II.C.4. Youth plucking flowers

Three spade-shaped blinkers feature a seated youth plucking flowers in front of a palmette.¹⁵⁴ A roughly contemporary Nimrud bowl features a stylized version of the same motif, whereby the floral bouquet is replaced by a single papyrus stalk in the hands of Heh-like figures.¹⁵⁵

The Egyptian prototype of this motif is illustrated on the Edfu temple reliefs, which depict a ritual referring to the theology of the northern Egyptian equivalent, *Msn* (Silê) in the fourteenth 'Tanitic' nome. This ritual called *hmk w3d*, 'the offering of papyrus', alludes to the royal succession. It consists of the presentation of papyrus plants to Horus *Msn* in the form of a winged scarab or a lion, reminding the Lord of the Delta town Edfu (*Msn*-Silê) of his birth place in the papyrus swamps of Khemnis.¹⁵⁶ Since the latter setting was in great favor among Phoenician artists for many of their compositions in the early first millennium, it comes as no

¹⁴⁸ This motif was adopted by Etruscan artists for the decoration of the bronze sheeting of a late sixth century BCE wooden chariot from Monteleone on the Via Cassia: Richter 1915: 17-29.

¹⁴⁹ Orchard 1967: 14-17 nos. 75-97; 18 nos. 98-99 and 100. As for the survival of the frieze of browsing stags, cf. Fernández Gómez 1998: 588 fig. 1.

¹⁵⁰ Winter 1973: 316-321.

¹⁵¹ Parayre 1989: 45-51.

¹⁵² Orchard 1967: 8 no. 41, pl. VIII.

¹⁵³ Barnett 1975: 100 fig. 37.

¹⁵⁴ Orchard 1967: 23-24 nos. 122-126, pls. XXIV-XXV.

¹⁵⁵ Gubel 2000a: 83 with fig 14.

¹⁵⁶ Gutbub 1962/64; Cauville 1987: 222-229.

surprise that Horus *Msn* is called "The lord of foreign lands, he who receives the tribute of the ... Phoenicians (*hṇk3 Fnhw*)"¹⁵⁷. As shown by Hodjash and Berlev in a brilliant analysis of a scarab now in Kazan, the iconography of this ritual draws on the art of the twentysecond dynasty¹⁵⁸, a period contemporary with the production of these blinkers. A scarab now in Freiburg, which depicts the same design, should also be assigned to this period.¹⁵⁹

The flowers in the hands of the youth as well as the pinnate fronds of the palmette recall too many parallels amongst the 'Intermediate tradition' ivories of the 'Loftus' group to be enumerated here. Moreover, similar convergences suggest that these blinkers may have been combined with a hitherto unique frontlet depicting a frontal figure holding palmettes in his raised hands. The latter represents a mixture of the Phoenician Atum and Isis frontlets discussed above.¹⁶⁰ Once again, we must ask ourselves if the oriental rather than Egyptianizing 'look' of these floral details really suffices to disconnect these blinkers from the Phoenician group, in which the same theme is admittedly attested in a more Egyptianizing form (supra, II.A.14.).

II.C.5. Youth attacked (?) by lion

This motif, only attested on a hitherto unique spade-shaped blinker, possibly constitutes the narrative sequence of the scene just discussed.¹⁶¹ The lion prepares to attack the youth from the back, unaware of the latter's divine or semi-divine nature, unless it is Horus *Msn* himself (supra, II.C.4.). In the same line of thought, the Aramean blinkers from Samos and Erythra could represent the last scene of a triptych, in which the flower-plucking hero reveals himself as the *potnion theron*, slaying two lions and holding them by the hind legs as a trophy. Needless to add that this particular scene reveals him as the male companion of the nude maiden atop a lion on other blinkers.

II.C.6. Winged lion trampling on enemies

The bronze discs of the pole of chariot B from the Salamis tumulus feature a winged lion striding over an Assyrian enemy (*fig. 23*)¹⁶². The peculiar

¹⁵⁷ Gutbub 1962: 70; for *t3 Fnhw* = Phoenicia, cf. Chassinat 1930: 299 (line 2), and Dils 1992.

¹⁵⁸ Hodjash & Berlev 1994, and *ibidem*, 131 note 14, for a tentative attribution of the scarab's owner, the Great Prince Rnj, as a contemporary of either Pem'u and Petubastis (131 note 14) if not of Osorkon IV and Pi('ankhy) (133 note 27).

¹⁵⁹ Wiese 1990: 48-49, *fig. 73*.

¹⁶⁰ Orchard 1967: pl. XXXII.

¹⁶¹ Orchard 1967: 24 no. 125, pl. XXV.

¹⁶² The crawling viz. 'swimming' posture of the fallen enemy links this composition with the Salamis blinker (supra, II.B.5) as well as with the Sidonian bowl from Praeneste

form of this object may be described as 'cake-shaped', for cakes of identical shape are offered for sale by street vendors in the Levant, while hanging on the poles of their carts. It was possibly inspired by similarly shaped vase-attachments.¹⁶³ Also attested on ivory furniture, the lion-sphinx apparently is a Syrian version of the Phoenician (hieracocephalic) sphinx, which survives in the orientalizing art of Etruria.¹⁶⁴ The association of this mythological creature with Aramaean rather than Phoenician traditions is corroborated by a seal on which an Aramaic caption was added to the image of the winged lion.¹⁶⁵ The theme of the lion trampling on enemies was introduced in the iconography of horse blinkers as early as the reign of Tutankhamun.¹⁶⁶

II.C.7. *Striding lion*

A hitherto unique blinker from Lindos with decoration in vigorous *repoussée* features a lion striding to the left, head turned towards the spectator.¹⁶⁷ Future finds depicting this motif may have to be attributed to the Phoenician tradition.

III. Excursus: Art and Economics

In the context of the present paper dealing with horse trappings and their contribution to the localization of workshops, a word must be added concerning centers where horses were bred.

In her comparative study of ivories and reliefs (including the theme of the nude maiden), I. Winter concluded that the role of Carchemish as a major center of ivory production and export to, e.g., Gordion in Phrygia, is connected with its role as an important shipping center for horses bred in Anatolia since the second millennium BCE.¹⁶⁸ As she points out: "Sargon's excuse for attacking Carchemish in 717 BCE was [in fact] the state's alliance with Mushki (of which Gordion was the capital city)"¹⁶⁹. There can be little doubt about the fact that Phoenician merchants alongside itinerant craftsmen active in this area had not failed to market either of these goods.

(Markoe 1985: 274), thus suggesting that both groups may represent a Phoenician rather than an 'Intermediate style' inspired by the former.

¹⁶³ Cf. and their Greek equivalents, f.i. Schumacher 1890: 117 no. 620, pl. IX:22.

¹⁶⁴ Gubel 2005.

¹⁶⁵ Ibidem, and Deutsch & Lemaire 2000: 124 no. 117, where the inscription was misunderstood.

¹⁶⁶ Littauer & Crouwel 1985: pl. XLIV.

¹⁶⁷ Blinkenberg 1931: 211 no. 682, pl. 27.

¹⁶⁸ Winter 1973: 320-321. The Gordion nose-piece representing a local version of the nude maiden discussed under II.C.4 (Barnett 1980: pl. XI) perfectly illustrates the impact of this trade.

¹⁶⁹ Winter 1973: 320 with note 136.

Following the defeat of king Matan-Baal of Arwad in 734 BCE, Tiglath-Pileser III indeed received "ivory, fine oil, spices of all kinds and horses from ..."¹⁷⁰ Horses, chariots and a winged deity (Asiti?) protecting the king's chariot play a foremost role on the Huntsman Day bowl belonging to the Sidonian Eshmunyair, son of Asiti-azor, whose very name may indeed explain the iconography of this bowl.¹⁷¹ Ezekiel's lament over Tyre, which details the trade interests of the earlier bicephalic kingdom of Tyre and Sidon, mentions the import of Cimmerian horses (Ez. 14) and coarse wool for saddle-cloths from Dedan southeast of Edom (Ez. 20). Controlled by the above mentioned Phoenician centers, the area of Akko where horses and chariots from Cilicia and Egypt arrived in Solomonian times, boasts of a long familiarity with horse-breeding and the image of the nude maiden¹⁷². In 676, Abdimulkiti of Sidon is executed with his ally Sanduarri of Kundu and Sizu in the Taurus region. The destruction of his town by Sennacherib, however, failed to prevent the survival of a *Leitmotiv* of Sidonian iconography. Persian-period Sidonian coins still link the bearer of an Atum-sceptre with the royal chariot, and on the Amathous sarcophagus depicting a chariot drawn by horses with blinkers, the nude goddess and her Bes-like acolytes still decorate the small sides. On the basis of the evidence reviewed above, Sidon, which was a cosmopolitan center of international trade since the Bronze Age, may be proposed as the most likely place of origin of several equestrian bridle harness ornaments carved in Egyptianizing style, but no doubt also of related works influenced in various degrees by the latter and executed by apprentices from adjacent cultures attracted to this prospering center of arts.

¹⁷⁰ Katzenstein 1983: 215. It should be recalled in this context that horses played an important role in the export from Amurru as evidenced by the Alalakh VII letters: Zeeb 1998: 861-862.

¹⁷¹ Markoe 1985: E2, 278-283.

¹⁷² Cf. Gubel 2000a: 78-79 and Böhm 1990: pl. 22: a for a Late Bronze Age prototype of the nude maiden frontlets from Akko.

BIBLIOGRAPHY

- Aufrère, S., 1991, *L'univers minéral dans la pensée égyptienne*, 1 (BEt 105/1), Le Caire.
- 1998, *Le champ divin* de Bastet à Bubastis, l'albâtre, les parfums et les curiosités de la Mer rouge (= autour de l'univers minéral XI), in: R. Gyselen, ed., *Parfums d'orient* (Res Orientales 11), Bures-sur-Yvette, 65-83.
- Avigad, N. & Sass, B., 1997, *Corpus of West Semitic Stamp Seals*, Jerusalem.
- Azarpay, G., 1968, *Urartean Art and Artifacts*, Berkeley.
- Barnett, R. D., 1957, ²1975, *A Catalogue of the Nimrud Ivories. With other examples of Ancient Near Eastern Ivories in the British Museum*, London.
- 1980, A winged goddess of wine on an electrum plaque, *AnSt* 30, 169-178.
- Bienkowski, P., 1991, *Treasures from an ancient land. The art of Jordan*, Gloucestershire.
- Blázquez, J. M., 1997, Astarté, señora de los caballos en la Hispania preromana, *RSF* 25, 79-95.
- Blinkenberg, C., 1931, *Lindos. Fouilles de l'Acropole 1902-1914, I, Les petits objets*, Berlin.
- Böhm, S., 1990, *Die "Nackte Göttin". Zur Ikonographie und Deutung unbekleideter weiblicher Figuren in der frühgriechischen Kunst*, Mainz.
- Bondi, S. F., 1975, Gli scarabei di Monte Sirai, in: *Saggi fenici I* (CSF 6), Roma, 73-98.
- Bonnet, C., 1988, *Melqart. Cultes et mythes de l'Héraclès tyrien en Méditerranée* (StPh VIII), Leuven & Namur.
- 1996, *Astarté*, Roma.
- Brunner-Traut, E., 1956, Atum als Bogenschütze, *MDAIK* 14, 20-28.
- Buchholz, H.-G., 1994, Einige kyprische Pferde-Stirnbänder und Scheuklappen, in: P. Calmeyer et al., Hg., *Beiträge zur Altorientalischen Archäologie und Altertumskunde. Festschrift für Barthel Hrouda zum 65. Geburtstag*, Wiesbaden, 43-59.
- Cauville, S., 1987, *Essai sur la théologie du temple d'Edfou*, Le Caire.
- Champollion, J.-F., 1835, *Monuments de l'Égypte et de la Nubie d'après les dessins exécutés sur les lieux sous la direction de Champollion-le-Jeune, et les descriptions autographes qu'il en a rédigées*, Paris.
- Charbonnet, A., 1986, Le dieu aux lions d'Érétrie, *AION.A* 8, 117-173.
- Chassinat, E., 1930, *Le Temple d'Edfou*. Tome V (MMAF 22), Le Caire.
- Clerc, G., 1991, Aegyptiaca, in: V. Karageorghis, O. Picard & Chr. Tytgat, *Études chypriotes XIII. La nécropole d'Amathonte. Tombes 110-385*, Nicosie, 1-157.
- Coldstream, J. N. 1982, Greeks and Phoenicians in the Aegean, in: H. G. Niemeyer, ed., *Phönizier im Westen. Die Beiträge des Internationalen Symposiums über "Die phönizische Expansion im westlichen Mittelmeerraum" in Köln vom 24. bis 27. April 1979* (MadrB 8), Mainz, 261-275.
- Cornelius, I., 1993, Anat and Qudshu as the 'Mistress of Animals'. Aspects of the iconography of the Canaanite Goddesses, *SEL* 10, 21-45.
- 1994, *The Iconography of the Canaanite Gods Reshef and Ba'al* (OBO 140), Fribourg & Göttingen.
- Cristofani, M. & Martelli, M., 2000, *L'oro degli Etruschi*, Novara.
- Culican, W., 1971, A Phoenician Bronze from Spain, *AEAr* 44, 156-160.

- 1986, *Opera Selecta. From Tyre to Tartessos* (SMA Pocketbook 40), Göteborg.
- Danthine, H., 1937, *Le palmier-dattier et les arbres sacrés dans l'iconographie de l'Asie occidentale ancienne*, Paris.
- Daressy, M. G., 1902, *Fouilles de la Vallée des Rois (1898-1899)*. Catalogue général des antiquités égyptiennes du Musée du Caire, nos 24001-24990, Le Caire.
- Davis, T. M., 1904, *The Tomb of Thouthmôsis IV*, Westminster.
- et al., 1912, *The Tombs of Harmhabi and Taoutânkhamanou*, London.
- Day, P. L., 1992, Anat: Ugarit's 'Mistress of Animals', *JNES* 51, 181-190.
- Deutsch, R. & Lemaire, A., 2000, *Biblical Period Personal Seals in the Shlomo Moussaieff Collection*, Tel Aviv.
- Dils, P., 1992, Art. Fenkhu, in: *DCPP*, 170.
- Donder, H., 1980, *Zaumzeug in Griechenland und Cypern* (PBF XVI, 3), München.
- Elayi, J. & A. G., 1986, The Aradian Pataecus, *ANSMN* 31, 1-5.
- Fernández Gómez, F., 1998, Un cuenco de bronce orientalizante en 'El Gandul' (Alcala de Guadaira, Sevilla), in: R. Rolle & K. Schmidt, Hg., *Archäologische Studien in Kontaktzonen der antiken Welt* (VJGWH 87), Göttingen, 587-594.
- Gamer-Wallert, I., 1978, *Ägyptische und ägyptisierende Funde von der Iberischen Halbinsel*, Wiesbaden.
- 1997, *Vermerk: Fundort unbekannt. Ägyptologische Entdeckungen bei Privatsammlern in und um Stuttgart*, Tübingen.
- Gehrig, U. & Niemeyer, H. G., 1990, *Die Phönizier im Zeitalter Homers*, Mainz.
- Gjerstad, E., 1948, *Swedish Cyprus Expedition IV, 2. The Cypro-Geometric, Cypro-Archaic and Cypro-Classical Periods*, Lund.
- Gubel, E., 1985, Phoenician lioness Heads from Nimrud: Origin and Function, in: E. Gubel & E. Lipiński, *Phoenicia and its Neighbours* (StPh III), Leuven 181-202.
- 1986a, Une nouvelle représentation de la Baalat Gebal?, in: C. Bonnet, E. Lipiński & P. Marchetti, eds., *Religio Phoenicia* (StPh IV), Namur, 263-276.
- ed., 1986b, *Les Phéniciens et le monde méditerranéen*, Bruxelles.
- 1988, Phoenician Seals in the Allard Pierson Museum, Amsterdam (CGPH 3), *RSF* 16, 145-163.
- 1990, La glyptique et la genèse de l'iconographie monétaire, in: T. Hackens & Gh. Moucharte, eds., *Numismatique et histoire économique phéniciennes et puniques* (StPh IX; PHAAUL 58), Louvain-la-Neuve, 1-11.
- 1992, Notes iconographiques à propos de trois sceaux phéniciens inédits (CGPH 4), *CMAO* 4, 167-186.
- 1998, Notes on the Role of Moulds in the Propagation of Phoenician Iconography, in: R. Rolle & K. Schmidt, Hg., *Archäologische Studien in Kontaktzonen der antiken Welt* (VJGWH 87), Göttingen, 477-488.
- 2000a, Das libyerzeitliche Ägypten und die Anfänge der phönizischen Ikonographie, in: M. Görg & G. Hölbl, eds., *Ägypten und der östliche Mittelmeerraum im 1. Jahrtausend v. Chr. Akten des Interdisziplinären Symposions am Institut für Ägyptologie der Universität München 25.-27.10.1996* (ÄAT 44), Wiesbaden, 69-100.

- Gubel, E., 2000b, Multicultural and multimedial aspects of early Phoenician art, c. 1200-675 BCE, in: C. Uehlinger, ed., *Images as media. Sources for the cultural history of the Near East and the Eastern Mediterranean (1st millennium BCE)* (OBO 175), Fribourg & Göttingen, 185-214.
- 2001, *The Breath of Life* or: the riddle of the Ram-headed sceptre, *AHL* 13, 35-44.
- 2002, New Light on the Iconography of Horon?, in: M. G. Guzzo-Amadasi, ed., *Omaggio a A. Ciasca*, Rome (forthcoming).
- 2005, Histoire de pierres: lionnes et sphinges léontocéphales dans l'iconographie araméo-phénicienne du Fer II, in: F. Briquel-Chatonnet & C. Roche, eds., *Mélanges Pierre Bordreuil*, Paris (forthcoming).
- forthcoming, Sidonian bowls and divinities, *RSF*.
- Gutbub, A., 1962/64, Remarques sur les dieux du nome tanitique à la Basse Époque, *Kémi* 16, 42-75; 17, 35-60.
- Hansen, D. P., 1994, Comments on an Electrum and Silver Horse Appliqué attributed to the 'Schatzhaus' of Kamid el-Loz, in: W. Adler, *Kamid el-Loz 11. Das 'Schatzhaus' im Palastbreich. Die Befunde des Königsgrabes* (SBA 47), Bonn, 221-230.
- Hassan, S., *Giza VIII: The Great Sphinx and its Secrets. Historical Studies in the Light of Recent Excavations*, Oxford.
- Hawkins, J. D., The Political Geography of North Syria and South-East Anatolia in the Neo-Assyrian Period, in: M. Liverani, ed., *Neo-Assyrian Geography* (QGS 5), Roma, 87-101.
- Heltzer, M., 1996, Two Inscribed Phoenician vessels in the Form of Pomegranates, *AulOr* 14, 281-282.
- Herold, A., 1999, *Streitwagentechnologie in der Ramses-Stadt. Bronze an Pferd und Wagen*, Mainz.
- Herrmann, G., 1986, *Ivories from Room SW 37, Fort Shalmaneser* (Ivories from Nimrud IV), London.
- Higgins, R. A., 1961, *Greek and Roman Jewellery*, London.
- Hodjash, S. & Berlev, O., 1994, A document for the history of nome XIV, Lower Egypt, in the Lybian period, in: C. Berger et al., ed., *Hommages à Jean Leclant* (BEt 106), Le Caire, Tome no. 4, 129-135.
- Hölbl, G., 1979, *Die Beziehungen der ägyptischen Kultur zu Altitalien*, Leiden.
- 2000, Die Problematik der spätzeitlichen Aegyptiaca im östlichen Mittelmeerraum, in: M. Görg & G. Hölbl, eds., *Ägypten und der östliche Mittelmeerraum im 1. Jahrtausend v. Chr. Akten des Interdisziplinären Symposions am Institut für Ägyptologie der Universität München 25.-27.10.1996* (ÄAT 44), Wiesbaden, 119-162.
- Hornung, E. & Staehelin, E., 1976, *Skarabäen und andere Siegelamulette aus Basler Sammlungen*, Mainz.
- Jurgeit, F., 1999, *Die etruskischen und italischen Bronzen sowie Gegenstände aus Eisen, Blei und Leder im badischen Landesmuseum Karlsruhe*, I, Pisa & Roma.
- Kákossy, L., 1975, Art. Atum, in: *LÄ I*, 550-552.
- Karageorghis, V., 1969, *Salamis in Cyprus. Homeric, Hellenistic and Roman*, London.

- 1981, Chronique des fouilles et découvertes archéologiques à Chypre en 1980, *BCH* 105, 967-1024.
- et al., 2001, *Ancient Cypriote Art in Copenhagen*, Nicosia.
- Karageorghis, V. & Des Gagniers, J., 1974, *La céramique chypriote de style figuré. Age du Fer (1050-500 av. J.-C.)* (BAC 2), Roma.
- 1979, *La céramique chypriote de style figuré : âge du fer (1050-500 av. J.-C.)*. Supplément (BAC 5), Roma.
- Kardara, Ch., 1961, 'ερματὰ τριγλήνα μορσεντα, *AJA* 65, 62-64.
- Katzenstein, J., 1983, *The History of Tyre*, Jerusalem.
- Kitchen, K. A., 1973, *The Third Intermediate Period in Egypt (1100-650 B.C.)*, Warminster.
- Kyrieleis, H. & Röllig, W., 1988, Ein altorientalscher Pferdeschmuck aus dem Heraion von Samos, *MDAI A* 103, 37-75.
- La Terra tra i due fiumi. Venti anni di archeologia italiana in Medio Oriente. La Mesopotamia dei tesori*, Torino 1985.
- Laffineur, R., 1978, *L'orfèvrerie rhodienne orientalisante*, Paris.
- Layard, A. H., 1853, *The Monuments of Nineveh II*, London.
- Lipiński, E., 1986, Le Ba'ana' d'Idalion, *Syria* 63, 379-382.
- 1992a, Art. Pyla, in: *DCPP*, 365.
- 1992b, Art. Shogéd, in: *DCPP*, 410.
- 1995, *Dieux et déesses de l'univers phénicien et punique* (StPh XIV; OLA 64), Leuven.
- Littauer, M. A. & Crouwel, J. H., 1985, *Chariots and Related Equipment from the Tomb of Tut'ankhamun* (Tut'ankhamun's Tomb Series VIII), Oxford.
- Magi, F., 1932, Stele e cippi fiesonlani, *StEt* 6, 11-85.
- Mallowan, M. E. L., 1966, *Nimrud and Its Remains*, I, London.
- Marín Ceballos, M. C. & Padilla Monge, A., 1997, Los relieves del 'domador de caballos' y su significación en el contexto religioso ibérico, *QPAC* 18, 461-494.
- Markoe, G., 1985, *Phoenician Bronze and Silver Bowls from Cyprus and the Mediterranean* (UCP.CS 26), Berkeley et al.
- Matthiae, P., 1980, Campagne de fouilles à Ebla en 1979: Les tombes princières et le palais de la ville basse à l'époque amorrhéene, *CRAIBL*, 94-118.
- Maxwell-Hyslop, K. R., 1971, *Western Asiatic Jewellery c. 3000-612 B.C.*, London.
- Michailidis, G., 1947, Ponite de lance phénicienne en faïence au nom de Ben Recheph, *ASAE* 47, 65-71.
- Millard, A. R., 1962, Alphabetic Inscriptions on Ivories from Nimrud, *Iraq* 24, 41-51.
- Moran, W. L., Haas, V. & Wilhelm, G., 1987, *Les lettres d'el-Amarna. Correspondance diplomatique du pharaon*, Paris.
- Moscatti, S., 1996, La 'scuola' di Villaricos, *RSF* 24, 57-66.
- Müller, W. M., 1906, *Egyptological Researches I*, Washington.
- Oates, J. & D., 2001, *Nimrud. An Assyrian Imperial City Revealed*, London.
- Orchard, J. J., 1967, *Equestrian Bridle Harness Ornaments* (Ivories from Nimrud I, 2), London.
- Parayre, D., 1989, A propos d'une plaque de harnais en bronze découverte à Samos: réflexions sur le disque solaire ailé, *RA* 83, 45-51.

- Petrie, W. M. F., 1930, *Beth Pelet I*, London.
- Pinnock, F., 1997, Tipologia di un pugnale rituale del III millennio A.C., *CMAO* 7, 463-493.
- Postgate, J. N., 1994, Rings, torcs and bracelets, in: P. Calmeyer et al., Hg., *Beiträge zur Altorientalischen Archäologie und Altertumskunde. Festschrift für Barthel Hrouda zum 65. Geburtstag*, Wiesbaden, 235-246.
- Redford, D. B., 1992, *Egypt, Canaan and Israel in Ancient Times*, Princeton.
- Reeves, C. N., 1981, A State Chariot from the Tomb of Ay?, *GöM* 46, 11-19.
- Reinach, S., 1891, *Chronique d'Orient*, I, Paris.
- Renan, E., 1864, *Mission de Phénicie*, Paris.
- Richter, G. M. A., 1915, *Greek, Etruscan and Roman Bronzes*, New York.
- Romeo, P., 1998, Stele di Qadesh e stele di Horus, *VicOr* 11, 157-170.
- Saad, Z. Y., 1943, Statuette of God Bes as a part of a fan with the name of king Taklot II, *ASAE* 42, 147-157.
- Sader, H. S., 1987, *Les états araméens de Syrie. Depuis leur fondation jusqu'à leur transformation en provinces assyriennes* (BTS 36), Wiesbaden.
- Safer, F. & al-Iraqi, M. S., 1987, *Ivories from Nimrud*, Baghdad.
- Scandone Matthiae, G., 1993, L'occhio del sole. Le divinità femminili dell'Egitto faraonico, *SEL* 10, 9-19.
- 1996, Fiori d'Oriente, in: E. Acquaro, ed., *Alle soglie della classicità: il Mediterraneo tra tradizione e innovazione. Studi in onore di Sabatino Moscati*, Pisa & Roma, 947-955.
- Schumacher, K., 1890, *Beschreibung der Sammlung Antiker Bronzen*, Karlsruhe.
- Šliwa, J., 1974, Some Remarks concerning victorious ruler representations in Egyptian art, *FuB* 16, 97-117.
- Speiser, E. A., 1965, *Pālil* and Congeners: A Sampling of Apotropaic Symbols, in: *Studies in Honor of Benno Landsberger on his Seventy-Fifth Birthday, April 21, 1965* (CAS 16), Chicago, 389-393.
- Stadelmann, R., 1967, *Syrisch-palästinensische Gottheiten in Ägypten*, Leiden.
- 1975, Art. Astartepapyrus, in: *LÄ* I, 509-511.
- Suter, C. E., 1992, Die Frau am Fenster in der orientalischen Elfenbein-Schnitzkunst des frühen 1. Jahrtausends v. Chr., *JSKBW* 29, 7-28.
- Tanis, l'or des pharaons*. Exposition Paris/Marseille 1987, Paris 1987.
- Tatton-Brown, V. et al., 1979, *Cyprus B.C. 7000 Years of History*, London.
- 1981, Le 'sarcophage d'Amathonte', in: A. Hermay, *Amathonte II, Testimonia 2: la sculpture*, Paris, 74-83.
- Teissier, B., 1996, *Egyptian Iconography on Syro-Palestinian Cylinder Seals of the Middle Bronze Age* (OBO.SA 11). Fribourg & Göttingen.
- Vollenweider, M. L., 1967, *Musée d'Art et d'Histoire de Genève. Catalogue raisonné des sceaux, cylindres et intailles*, I, Geneva.
- Ward, W. A., 1996, The Goddess within the Facade of a Shrine. A Phoenician Plaque of the 8th Century B.C., *RSF* 24, 7-19.
- Washbourne, R., 1999, Aphrodite *Parakypousa* 'The Woman at the Window'. The Cypriot Astarte-Aphrodite's fertility role in sacred prostitution and re-birth, *RDAC*, 163-177.
- Watson, W. G. E., 1993, The Goddesses of Ugarit: a Survey, *SEL* 10, 47-59.
- Weippert, M., 1975, Über den asiatischen Hintergrund der Göttin 'Asiti', *Orientalia* 44, 12-21.

- Wicke, D., 1999, Altorientalische Pferdescheuklappen, *UF* 31, 803-852.
- Wiese, A., 1990, *Zum Bild des Königs auf Ägyptischen Siegelamuletten* (OBO 96), Freiburg Schweiz & Göttingen
- Winter, I. J., 1973, *North Syria in the early first millennium B.C. with special reference to ivory carving*, Columbia university PhD thesis, Ann Arbor & London.
- Xella, P., 1992, Art. Resheph, in: *DCPP*, 373-374.
- Zeeb, F., 1998, Die Ortsnamen und geographischen Bezeichnungen der Texte aus Alalah VII, *UF* 30, 829-886.

Die Elfenbeinschnitzereien von Samaria und die Religionsgeschichte Israels: Vorüberlegungen zu einem Forschungsprojekt

Christoph Uehlinger

Die Elfenbeinschnitzereien von Samaria

Gegenstand der folgenden Ausführungen ist die Begründung¹ einer Arbeitshypothese, die im Anschluss an die im vorliegenden Band dokumentierte Tagung zur Ausarbeitung eines vom Schweizerischen Nationalfonds geförderten, von Claudia E. Suter und mir gemeinsam verantworteten Forschungsprojektes führte.² Dieses bezweckt die möglichst vollständige Neu-edition der Elfenbeinschnitzereien von Samaria, deren Klassifikation nach Stilgruppen unter Berücksichtigung des gegenwärtigen Standes der Erforschung levantinischer Elfenbeinkunst des frühen 1. Jahrtausends³, eine ikonographische Analyse der erhaltenen bzw. rekonstruierbaren Fragmente, Kompositionen und Sets sowie ihre Einordnung in den kultur- und religionsgeschichtlichen Horizont der Beziehungen Israels – des sog. “Nordreiches” bzw. der dieses im 9. und 8. Jh. regierenden Dynastien Omri und Jehu und deren Nachfolger – zu seinen ägyptischen, phönizischen und aramäischen Nachbarn und weiteren Handels- und Elitetauschpartnern der Region.

¹ Der Beitrag basiert auf einem anlässlich der Freiburger Tagung in englischer Sprache gehaltenen Vortrag bzw. Stichwortmanuskript. Er nimmt Anstöße aus der Tagung auf, beschränkt sich bei der Darstellung der Befunde aber auf die zum damaligen Zeitpunkt gegebene Sachlage und will der Publikation der seither erzielten Forschungsergebnisse nicht vorgreifen.

² “The Ivories from Samaria: complete catalogue, stylistic classification, iconographic analysis, cultural-historical evaluation” (SNF 101312-103758; fortan: Samaria Ivories Project). Frau Danielle Ritter und den Herren Dr. Rudolf Bolzern und Urs Flückiger (Schweizerischer Nationalfonds, Bern) danke ich für die administrative Betreuung des Projekts, meiner Kollegin Claudia E. Suter für die Bereitschaft zur engagierten Kooperation an einem Vorhaben, bei dem sie mit der entsagungsvollen Dokumentation und Datenaufbereitung die Hauptlast trägt.

³ Datierungen und Jahresangaben mit Ausnahme der sich auf die Forschungsgeschichte beziehenden sind “v. Chr.” bzw. BCE zu verstehen.

Elfenbeinschnitzereien wurden in Samaria im Rahmen der zuerst von G. Schumacher, von George A. Reisner (zusammen mit C. J. Fisher u. a.) geleiteten Harvard Expedition von 1908-1910 gefunden: eine relativ geringe Anzahl von Fragmenten (Reisner et al. 1924: pls. 56c, f; 66f, h), die im Bereich der eisenzeitlichen Akropolis zum Vorschein kamen und heute in Istanbul aufbewahrt werden. Wesentlich ertragreicher war die von J. W. Crowfoot 1931-1933 geleitete Joint Expedition, an der sich neben Harvard nun auch die Hebrew University of Jerusalem, der Palestine Exploration Fund, die British Academy und die British School of Archaeology in Jerusalem beteiligten; die letzten drei genannten Institutionen führten 1935 noch eine Nachgrabung durch. Die Joint Expedition fand Fragmente von Elfenbeinschnitzereien in verschiedenen Bereichen der Akropolis, bes. konzentriert in "summit strip" Qc (c. 90% der veröffentlichten Stücke⁴). Publiziert wurden in einem relativ schmal gehaltenen Band (Crowfoot & Crowfoot 1938⁵) rund 250 Objekte bzw. Fragmente mit dem Hinweis, dass damit etwa die Hälfte repräsentativ erfasst sei.⁶ Auf der Grundlage weiterer publizierter Statements (z. B. Winter 1981: 109 mit Anm. 59; Barnett 1982: 49; Herrmann 1986: 33) und entsprechender Informationen der zuständigen Behörden, Museen und Institute⁷ ließ sich im Jahr 2001 die Zahl der tatsächlich gefundenen Fragmente auf rund 600 Stück schätzen.⁸

⁴ Tappy 2001: 448.

⁵ Umgehend rezensiert durch R. D. Barnett (1939b), der im selben Band des *Palestine Exploration Quarterly* seine wichtige Studie zur Differenzierung von phönizischem und (nord)syrischem Elfenbeinhandwerk (1939a) veröffentlichte.

⁶ Crowfoot & Crowfoot 1938: 4. Crowfoot & Crowfoot 1933 liefern bez. des archäologischen Fundkontexts einer beschränkten Zahl von Stücken erheblich genauere Angaben als die monographische Publikation von 1938. Tappy hat diesen Standard für über 90% der publizierten Objekte wiederhergestellt (2001: 443-495, 591-598). Spätere Grabungen durch F. Zayadine (Jordanisches Antikendepartement, 1965-1967) und J. B. Hennessy (University of Sydney, 1968), die sich mit Monumenten der hellenistisch-römischen Zeit befassten, machten keine weiteren Elfenbeinfunde mehr und bestätigten indirekt das Bild der von Crowfoot festgestellten Fundkonzentration. Zur Geschichte der Ausgrabungen in Samaria vgl. Avigad 1993; Tappy 1992, 2001.

⁷ Unser Dank geht an die Personen, die an zuständiger Stelle unser Forschungsprojekt unterstützten: Felicity Cobbing (Curator, Palestine Exploration Fund, London), Michal Dayagi-Mendels (Chief Curator of Archaeology, The Israel Museum, Jerusalem), Gila Hurvitz (Curator, Collections of the Institute of Archaeology, The Hebrew University of Jerusalem), die seither verstorbene Ornit Ilan (Curator, Rockefeller Museum, Jerusalem), Hava Katz (Chief Curator, Israel Antiquities Authority, Jerusalem/Bet-Shemesh), David Gordon Mitten (Curator of Ancient Art, Arthur M. Sackler Museum, Harvard University, Cambridge, MA), Alegre Savariego (Curator, Israel Antiquities Authority, Rockefeller Museum, Jerusalem), Daphna Tsoran (Acting Curator, Collections of the Institute of Archaeology, The Hebrew University of Jerusalem), Jonathan N. Tubb (Curator of Syria-Palestine, Western Asiatic Department, The British Museum, London), Peter Ucko (Director, Institute of Archaeology, University College, London) sowie befreundete Kolleginnen und Kollegen an den jeweiligen Orten.

⁸ Vgl. noch Tappy 2001: 448. Mittlerweile wissen wir dank der von C. E. Suter geleisteten, aufwändigen Dokumentationsarbeit, dass diese Zahl in die Tausende geht.

Leider kann kein einziges Objekt aus diesem umfangreichen Fundkomplex durch einen archäologischen Primärkontext datiert werden.⁹ Zwar konnte Ron E. Tappy, der sich um die Restitution der Fundkontexte aller publizierten Elfenbeinfragmente aus Samaria bemüht hat, die von Crowfoot vermerkte, ungewöhnlich hohe Fundkonzentration in wenigen Grabungssegmenten nicht nur bestätigen, sondern beträchtlich verdeutlichen. Er kam jedoch zum Schluss, dass es sich insgesamt um tertiäre Deposita aus mehrheitlich hellenistischer Zeit handeln musste.¹⁰ Wer die Elfenbeinfunde aus Samaria datieren will, kann deren archäologischen Fundkontexte somit ignorieren und muss andere Anhaltspunkte suchen.

Bis in die 1980er Jahre dominierte in der Forschung eine relativ pauschale Datierung der samarischen Elfenbeine ins 9. Jh. bzw. in die Regierungszeit Ahabs, des zweiten Omriden (ca. 871-852). Den Ausschlag dafür gaben die biblische Erwähnung von Ahabs "Elfenbeinhaus" in 1 Kön 22,39¹¹ und seine Affinitäten mit den Phöniziern (1 Kön 16,31). Die Paläographie der auf manchen Fragmenten belegten westsemitischen Schriftzeichen¹² schien bestätigende "external evidence" zu liefern. Eine gewisse Verwandtschaft mit den kurz zuvor publizierten Elfenbeinfunden aus Arslan Tash, die aufgrund einer inschriftlichen Nennung von König Hazael

⁹ "(...) the virtually complete lack of access to the archaeological context of both the ivories and the ostraca has hampered, if not hamstrung, any who would provide a full-bodied art historical, palaeographic, or socio-economic discourse on these items" (Tappy 2001: 444).

¹⁰ "(...) only three segments of the excavation yielded nearly 96% of all the entries identified (...) within each of these three segments, two or three local layers consistently emerge as the most productive in terms of the vertical distribution of ivory and glass fragments (...) Layers IV-IVb and VI in Segment 19.51.14.20 and Level II in 49.26.25 constitute the pivotal ivory-bearing loci"; aber "these groups were poured into their final archaeological contexts, probably from large vessels or baskets that laborers had used to gather already somewhat mixed debris from specific spots elsewhere on the site. (...) the functional life of these ivory and glass decorative elements had played itself out somewhere else on the site, most probably on the central summit plateau stretching southward" (Tappy 2001: 450-451).

¹¹ 1 Kön 22,39 ist Teil einer deuteronomistischen Rahmennotiz aus frühestens spätvor-exilischer Zeit; die Stelle mag Material aus einer synchronistischen Chronik enthalten. Wie untauglich diese Stelle für die Datierung der samarischen Elfenbeine ist, zeigen die Hinweise auf israelitische "Elfenbeinhäuser" und samarische "Elfenbeinbetten" in Amos 3,15; 6,4, die sich frühestens auf die Regierungszeit Jerobeams II. (ca. 787-847), des vierten Königs der Jehu-Dynastie, beziehen können (so mit Recht schon Winter 1981: 124).

¹² Der Analyse von E. L. Sukenik in Crowfoot & Crowfoot 1938: 6-8 folgen auch noch neuere Darstellungen der althebräischen Epigraphik (Davies et al. 1991: 3.201-3.226, alle angeblich 9. Jh. und "Phoenician script"), wenn sie die Inschriften nicht ganz und gar außerhalb der althebräischen Epigraphik platzieren (vgl. Renz 1995, in dessen Corpus sie fehlen). Der Befund ist m. E. wesentlich uneindeutiger, als er von B. Delavault und A. Lemaire in ihrer Besprechung phönizischer Inschriften aus Palästina dargestellt wurde (1979: 21-22).

von Damaskus in die zweite Hälfte des 9. Jh.s datiert wurden (Thureau-Dangin et al. 1931), rundete den Gesamteindruck ab.¹³

Zweifel an der Angemessenheit der Frühdatierung wurden beim Vergleich einzelner Stücke mit Parallelen aus Ausgrabungen in neuassyrischen Palästen laut. Erste Bedenken äußerte bezüglich der stärker ägyptisierenden, von ihm für phönizisch gehaltenen Stücke schon 1933 C. Watzinger mit Hinweis auf Vergleichsstücke aus Nimrud, deren Fundkontext in die Zeit Sargons II. datiert, und der Tomba Bernardini in Präneste (1933: 113). Ebenso argumentierte H. Frankfort im Vergleich mit Befunden aus Khorsabad.¹⁴ M. E. L. Mallowans Grabungen in Nimrud führten zu den bekannten Massenfunden in den Magazinen der neuassyrischen Paläste von Nimrud (bes. dem Magazin SW 37), wo sich wiederum zahlreiche Parallelen zu in Samaria bezeugten Motiven und Stilgruppen fanden. Diese ließen den doppelten Verdacht aufkommen, dass erstens zumindest ein Teil der Elfenbeinfunde aus Samaria erst in die Zeit kurz vor der assyrischen Eroberung der Stadt um 720 zu datieren sei (Winter 1976: 16; 1981: 123-127)¹⁵, zweitens ein Teil der in der assyrischen Hauptstadt gefundenen Stücke vermutlich als Kriegsbeute aus Samaria nach Kalchu gebracht worden sein dürfte (Herrmann 1986: 35, 51-52).¹⁶ Bevor näher erforscht werden kann, welche Stücke, Sets oder Gruppen dafür in Frage kommen, muss freilich über die Zusammensetzung des in Samaria selbst vorliegenden Befundes genauere Klarheit gewonnen werden.

¹³ Crowfoot sprach von "three independent reasons of an objective character" (Crowfoot & Crowfoot 1938: 6). Zur Datierungsproblematik vgl. aber Winter 1981: 121-123; Puech 1981 sowie Na'aman & Aviv 1995.

¹⁴ "(...) it is probable that more recent furniture than that made for Ahab was in use in the palace at the time of the catastrophe. In fact, the ivories found at Samaria, like those from Arslan Tash, resemble some found at Khorsabad so closely that we must assume either that they are of about the same date (end of the eighth century) or that the same motifs were repeated for a hundred years or more without change. Although this last alternative is not impossible, one could hardly accept it without proof" (Frankfort 1970: 312). Vgl. zur Einordnung der Khorsabad-Funde Herrmann 1986: 29-30, 1992a: 30-32.

¹⁵ Für eine etwas frühere Zeit (vor 734/733) plädierte D. Barag (1983: 165-166).

¹⁶ D. h. wohl nicht nur die berühmten, in althebräischer Schrift und Sprache beschriebenen Objekte ND 10150 (polierte Platte; Millard 1962: 45-47; Röhlig 1974: 45-46; Lemaire 1976: 68-69; Herrmann 1986: no. 1271), ND 10304 (Millard 1962: 49; Röhlig 1974: 46-47; Lemaire 1976: 67-68; Herrmann 1986: no. 1137) und ND 10303 (Millard 1962: 49; Röhlig 1974: 47; Lemaire 1976: 66-67; Herrmann 1986: no. 1138; zu den Inschriften Renz 1995: 128-132, Tf. XI:9-11). Bei den beiden letzteren Stücken (geflügelte Greifen, openwork mit cloisonné) nimmt G. Herrmann an, dass sie zusammen mit ihren nos. 1139-1142 ein Set gebildet hätten (1986: 220). Trifft dies zu (Dimensionen, Stil und Fundkontext sprechen dafür), dann dürfte es sich bei den Inschriften nicht um Namen von Besitzern, sondern eher um solche von Handwerkern handeln!

Dass sich auch unter den Knochenschnitzereien aus Nimrud Beutegut aus Palästina findet, hat Herrmann jüngst nachweisen können (Fischer & Herrmann 1995: 148-152).

Samaria und Nimrud

Trotz ihres im großen Ganzen sehr fragmentarischen Erhaltungszustandes, der wesentlich mit der Tatsache zusammenhängt, dass kein einziges Fragment in primärer Fundlage *in situ* gefunden wurde, stellen die Elfenbeinschnitzereien von Samaria einen der bedeutendsten unter den vorderasiatischen¹⁷, levantinischen¹⁸ und ägäischen¹⁹ Sammelfunden dar, der einen einzigartigen Einblick in die Vielfalt besonders der südlevantinischen Elfenbeinproduktion des 9. und/oder 8. Jh.s gewährt.²⁰ Wer sich wie die Teilnehmerinnen und Teilnehmer des Freiburger Workshops mit der Frage der Differenzierung von Traditionen, Stilgruppen und Produktionszentren im levantinischen Elfenbeinhandwerk des 1. Jt.s auseinandersetzt, besonders mit Blick auf südlevantinische und ggf. zentrallevantinische oder innersyrische Zentren (also I. J. Winters "South Syrian style" bzw. den von G. Herrmann als "southern" und "intermediate" bezeichneten Traditionen), kommt um eine intensive Beschäftigung mit den Elfenbeinfunden von Samaria eigentlich nicht herum. Dabei erweist sich die ebenso unvollständige wie unzulängliche Publikation der Befunde jedoch immer wieder als großes Handicap.

Die Elfenbeinfunde aus Samaria werfen Fragen auf, die in der bisherigen Diskussion über Stilgruppen und Produktionszentren, v. a. aber in deren sehr partieller Rezeption durch die Palästina-Archäologie noch kaum bedacht worden sind. Zum einen: Vorausgesetzt, die bislang v. a. anhand der Funde aus Nimrud erarbeitete Differenzierung von Traditionen und Stilgruppen führe nicht in ganz falsche Richtungen²¹, welche bereits identifizierten Gruppen wären dann in Samaria vertreten? Welches Licht fällt von daher auf die Zusammensetzung der 'Gesamtkollektion'²² von Sama-

¹⁷ Neben Arslan Tash/Hadatu (Thureau-Dangin et al. 1931), Hasanlu (Muscarella 1980), Khorsabad (Loud & Altman 1938), Zincirli (von Luschan 1943) v. a. Nimrud (Barnett 1957, ²1975; Herrmann 1986, 1992a; Safer & al-Iraqi 1987 u. v. a.) und neuerdings Til Barsip (Bunnens 1997).

¹⁸ V. a. Salamis (Karageorghis 1973), Hama (Riis & Buhl 1990).

¹⁹ Kreta, Idäische Grotte (Sakellarakis 1992), Samos (Freyer-Schauenburg 1966; Brize 1992), Ephesos (Bammer 1992) usw.

²⁰ Panorama-artige Überblicke der wichtigsten levantinischen Fundkomplexe des 1. Jt.s bieten z. B. Barnett 1982: 43-55; Herrmann 1986: 27-36.

²¹ Vgl. dazu bes. Herrmann 1986, 1992a, 1992b, 2000, 2002 und Winter 1992, 1998 sowie die Beiträge der beiden Autorinnen im vorliegenden Band.

²² Der Begriff dient hier nur als heuristische Sammelbezeichnung und unterstellt nicht, dass der Gesamtbefund von Elfenbeinschnitzereien aus Samaria zwingend auf einen gemeinsamen Nenner gebracht werden muss. Er will auch keinen die ganze 'Kollektion' umgreifenden, konsistenten Verwendungszusammenhang postulieren, wie dies beispielsweise die Verbindung mit einem königlichen "Elfenbeinhaus" täte. An 'Kollektion' in einem technischeren Sinn scheint G. Herrmann zu denken: "The range of ivories found, for instance, at Samaria suggests an element of deliberate choice, whatever the mechanism of collection. (...) The range of ivory found at sites such as Samaria suggests that 'collecting' ivory from different cities may have been fashionable, al-

ria? Wie weit reichten die Kulturkontakte (Handel und Diplomatie) der israelitischen Hauptstadt nach Ausweis dieses (zweifelloos partiellen, aber signifikanten) Befundes?

Zum zweiten: Bestätigen die Befunde aus Samaria bislang erarbeitete Stilgruppenklassifikationen oder erfordern sie gewisse Modifikationen? Reichen die v. a. von I. J. Winter und G. Herrmann differenzierten Kategorien aus, um die in Samaria dokumentierte Varietät sinnvoll zu klassifizieren? Oder zwingen die Befunde in Samaria zu weitergehenden Differenzierungen?

Schließlich: Gibt es Indizien dafür, dass das israelitische Königshaus und die samarischen Eliten an diesem Kulturkontakt nicht nur als passiv rezipierende Instanzen teilnahmen, indem sie Elfenbeinschnitzereien fremder Herkunft importierten oder fremde Handwerker in Samaria arbeiten ließen, sondern sich an dem Kulturaustausch auch aktiv beteiligten? Lässt sich ein Teil der samarischen Elfenbeinschnitzereien als lokale, samarische bzw. 'israelitische' Eigenproduktion verstehen?

Eine Arbeitshypothese

Die im folgenden zu begründende Arbeitshypothese lautet: Beobachtungen am publizierten Material (deren Pertinenz bei einer Neuedition am Gesamtbefund zu überprüfen sein wird), neue Aufmerksamkeit für lokal palästinisches Schnitzhandwerk der EZ II B (z. B. von Gezer, Hazor, Tell en-Naṣbeh und Tell Abu el-Kharaz [Fig. 1a-f], dazu Fischer & Herrmann 1995) sowie grundsätzliche historische Überlegungen führen zur Annahme, dass sich unter den in Samaria bezeugten Stilgruppen neben eindeutigen Importen, deren genaue oder ungefähre Herkunft im einzelnen zu präzisieren sein wird, auch solche finden, die in der israelitischen Hauptstadt selber produziert worden sein dürften. Diese sind als genuine Produkte eines lokalen, palästinischen bzw. 'israelitischen' Luxuskunsthandwerks der EZ II B zu betrachten, das in den letzten Jahren nicht nur durch neue archäologische Funde, sondern auch durch neue Interpretationen alter Quellen deutlichere Konturen bekommen hat (Schroer 1987, Beck 2000). Sie tragen dazu bei, die Stellung der samarischen bzw. 'israelitischen' Kleinkunstproduktion im Rahmen ihres levantinischen Umfeldes präziser zu erfassen. Durch Detailforschung an einem speziellen Corpus soll damit ein weiterführender Beitrag zur Kontextuierung der israelitischen Kulturgeschichte geleistet werden.

though just how widely ivory objects were distributed through Levantine society in the Iron Age as opposed to the Late Bronze Age cannot yet be determined" (Herrmann & Millard 2003: 393, 399).

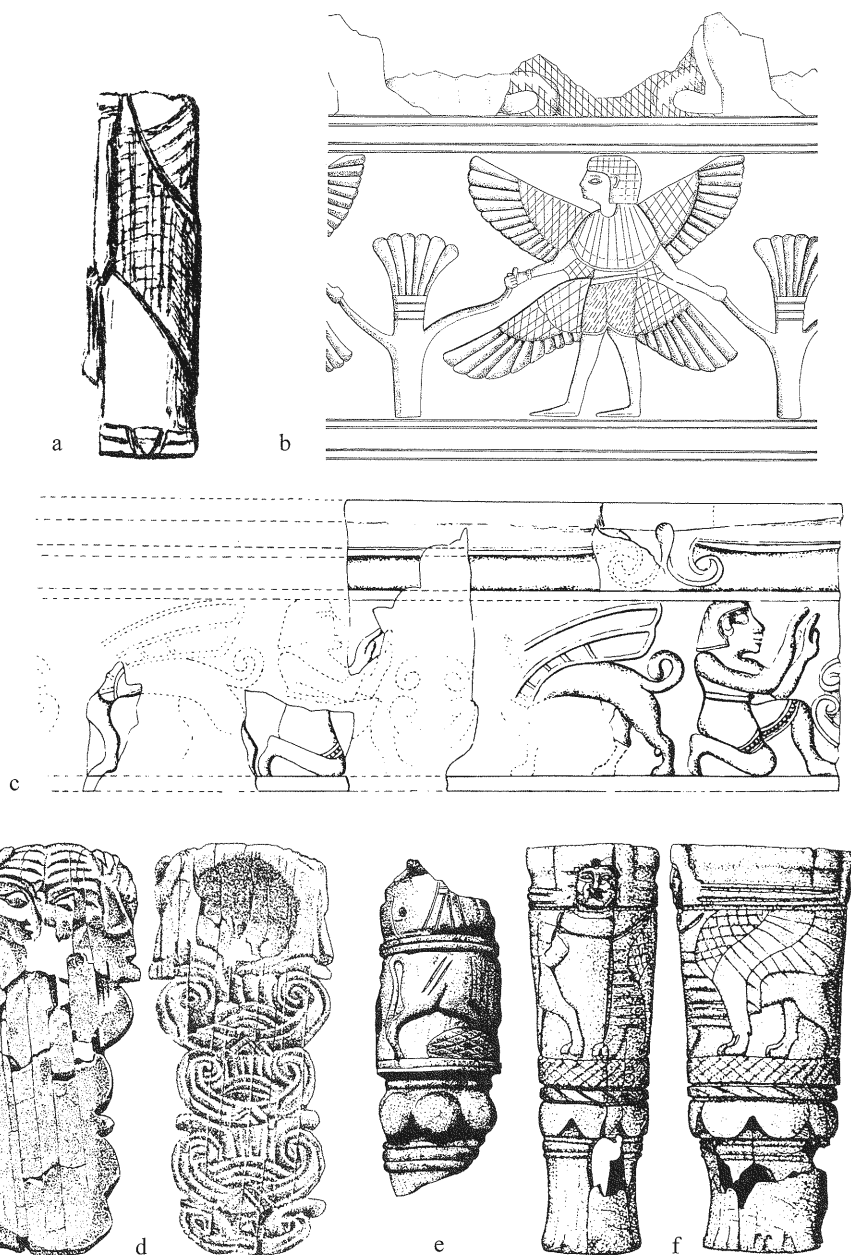


Fig. 1a-f Palästinisches Schnitzhandwerk der EZ II B, Elfenbein (c) und Knochen (a-b, d-f): a: Gezer [nach Macalister 1912: III pl. 214:32]; b-d: Hazor [nach Yadin et al. 1958: pl. 151, 150, 167f]; e: Tell en-Naṣbeh [nach Keel & Uehlinger 2001: Abb. 209]; f: Tell Abu el-Kharaz [nach Fischer & Herrmann 1995: fig. 7].

Hintergrund der Arbeitshypothese bildet eine langjährige Beschäftigung v. a. mit der levantinischen Glyptik des 1. Jt.s als Quelle für die Erforschung der Kultur- und Religionsgeschichte Palästinas/Israels und seiner Nachbarn. Wer eine möglichst "dichte Beschreibung"²³ und Kontextuierung historischer Befunde anstrebt, muss neben Texten auch Bilder und Bildträger als bedeutungstragende 'Medien' und Quellen für kulturgeschichtliche Forschung in den Blick nehmen (vgl. Uehlinger 2000, 2005). Othmar Keel (1992, 1998) und andere haben in den vergangenen Jahren deutlich machen können, dass die Berücksichtigung des in Palästina/Israel gefundenen Bildmaterials namentlich aus dem Bereich der Kleinkunst der Rekonstruktion der Kultur- und Religionsgeschichte der Region ein wesentlich breiteres Fundament verleihen und ihr geradezu eine neue (nämlich visuelle) Dimension erschließen kann (Keel & Uehlinger⁵ 2001). Dabei ist es z. B. gelungen, einzelne Siegelgruppen der EZ II B chronologisch und regional ziemlich genau zu verorten. Will man die Bedeutung des in archäologischen Ausgrabungen gefundene Bildmaterials für eine Religionsgeschichte der Region angemessen evaluieren, ist die Differenzierung von importierten und lokal gefertigten Artefakten von erheblicher Bedeutung. Ebenso wichtig ist die Untersuchung der lokalen, chronologischen und sozialen Streuung bestimmter Artefaktklassen, -typen oder -gruppen. Die Beschäftigung mit den Elfenbeinschnitzereien von Samaria stellt deshalb eine naheliegende Ausweitung der Forschungsperspektive dar.

Dabei gilt selbstverständlich, dass für den Historiker nicht nur ein wie immer abgrenzbares genuin 'Eigenes' von Interesse sein kann, sondern der Gesamtbefund in seiner kulturellen Vielfalt und Mischung. Auch wer (oder besser: gerade wer) an der Erforschung der Religionsgeschichte Israels besonders interessiert ist, wird sich zu deren Verständnis nicht allein auf 'genuin Israelitisches' konzentrieren wollen, hieße dies doch, einen wesentlichen Zug jener Geschichte, nämlich ihre Einbettung in levantinische und gemeinaltorientalische Zusammenhänge und ihre dynamische Interaktion mit zeitgleichen, verwandten oder teilweise konkurrierenden Symbolsystemen von vorneherein auszublenden. Wenn ein Befund aber, wie

²³ Das Programm der *thick description* geht auf den amerikanischen Ethnologen Clifford Geertz zurück, der es im Rahmen seiner Feldforschungen im Maghreb und auf Bali v. a. mit Blick auf eine *interpretierende* Kulturanthropologie formulierte (vgl. Geertz 1973: 3-32). Große Wirkung hatte es in der modernen Religionswissenschaft, zumal Geertz selber in einem programmatischen Aufsatz Religion (neben Kunst, Ideologie u. a.) als "kulturelles System" beschrieben hat (Geertz 1966 = 1973: 87-125). Obwohl der Ansatz nicht unwidersprochen geblieben ist (vgl. nur Gottowik 1997; Frankenberry & Penner 1999), wird das Konzept hier auf einen historischen Gegenstand und in eine andere Disziplin v. a. als 'heuristische Metapher' mit der Absicht übertragen, kulturgeschichtliche Rekonstruktion zum einen pluri-medial (d. h. nicht nur auf der Grundlage eines einzigen Mediums, z. B. von Texten) anzulegen, zum andern Artefakte nicht isoliert, sondern als Bestandteile von kulturellen Systemen zu verstehen. Dass einzelne Objekte in der Regel gleichzeitig auf mehrere soziale Systeme (z. B. Wirtschaft, Kunsthandwerk, Religion) verweisen, liegt auf der Hand.

wir gleich sehen werden, generell und pauschal als ‘fremd’ (ausschließlich Import, von ausländischen Handwerkern produziert o. ä.) charakterisiert und bezüglich seiner Implikationen für das Verständnis der Kulturgeschichte des alten Israel in gewisser Weise aprioristisch relativiert, wenn nicht gar deklassiert wird, ist es legitim, mit besonderem Nachdruck die Frage nach lokaler Eigenproduktion in Israel bzw. Samaria zu stellen.

Elfenbeinschnitzereien zwischen Bibel und Orientalismus

Eine angemessene Korrelation von Kleinkunstikonographie, in diesem Fall der Elfenbeinschnitzereien aus Samaria, und ‘israelitischer’ Kultur- und Religion(sgeschichte) ist nicht zuletzt deshalb ein dringendes Desiderat, weil religiöse, von der Bibel bzw. ihrer Rezeption in der abendländischen Wissenschaftskultur geprägte Prämissen in der bisherigen Forschung die Interpretation der Elfenbeinschnitzereien von Samaria generationenlang stark beeinflusst haben. Dies kann exemplarisch an einem Zitat aus einer einschlägigen Publikation von Richard Barnett, einem ausgewiesenen Kenner der levantinischen Elfenbeinkunst, belegt werden:

“The great discovery of ivories at Samaria (...) constitutes the only ivory hoard of the Iron Age as yet found in Palestine, in spite of much excavation there, and (*sic*) is clear indication that the ivories were *non-native*, i.e., *non-Palestinian work* (...). As Ahab’s queen Jezebel was a Phoenician, it is more than tempting to conclude that the hoard formed part of the *pagan cult material* of ivory which she is known to have introduced and which the prophet Amos still denounced a hundred years later, citing ‘houses of ivory’ as symbols not only of luxurious living and social injustice, but of *pagan immorality and heathenism* as well. (...) Such furniture was evidently the highly sophisticated product of a new kind of Phoenician specialized industry, viz., the very same biblical beds of ivory in ‘houses of ivory’ made for the wealthy to lie on, which to the Hebrew prophets were not merely symbols of social injustice and oppression, but also implied a participation in the *barbarous pagan practices and heathen worship of Phoenicia*” (1982: 53, 54; meine Hervorhebungen).

Bruchlos und fließend geht die Einschätzung des Kunsthistorikers in die der von ihm paraphrasierten Propheten über. Zugegeben: Nur wenige Archäologinnen und Historiker würden heute die Elfenbeinfunde von Samaria mit ähnlich expliziter, religiöser Emphase kommentieren. Aber mit seiner Einschätzung der Herkunft und kulturgeschichtlichen Bedeutung der Fundgruppe steht Barnett keineswegs allein. Die große Mehrzahl der Kommentatorinnen und Kommentaren versteht die Elfenbeine aus Samaria wie er als nicht-indigene Importe und nimmt dafür in der Regel phönizische Herkunft an (vgl. etwa Kenyon ⁴1979: 263-265; Mazar 1990: 503-505; Barkay 1992: 321-323; Dever 2001: 238-239). Auch wenn dies bei den oft

repetitiv wirkenden Darstellungen nicht immer deutlich zum Ausdruck kommt, basiert diese Annahme auf einem für die "Biblische Archäologie" typischen, hybriden Fundament aus biblischen und archäologischen Versatzstücken. Zwar wollte schon C. Watzinger (1933: 112-114) bei den Elfenbeinen aus Samaria in lockerem Anschluss an F. Poulsen (1912) zwischen phönizischer und aramäischer Tradition unterscheiden. Da jedoch biblische Texte Elfenbein sehr oft mit phönizischem Handel assoziieren (1 Kön 10,18.22; 2 Chr 9,17.21; Ez 27,15), hatte die Unterscheidung in der "Biblischen Archäologie" immer einen schweren Stand. In der Regel wurde die phönizische Herleitung präferiert und mit ein paar besonders 'ägyptisierenden' Belegstücken untermauert (*Fig. 2a-c*).

Einen privilegierten Anknüpfungspunkt boten König Ahab und seine phönizische Frau Isebel, eine Königstochter aus Sidon (1Kön 16,31). Dass Isebel ihren Mann unter religiösen Fremdeinfluss brachte, wird in 1Kön 16,31 zwar nur angedeutet. In den folgenden Kapiteln wird sie aber zur paradigmatischen 'Fremden Frau' und Intrigantin hochstilisiert, deren Ermordung durch den Yahwe-eifrigen Putschisten Jehu in 2 Kön 9,30-37 wie eine kathartische Befreiungstat erscheint. Der Cocktail von Blood, Sex and Crime hat Bibelwissenschaftler und "Biblische Archäologen" selten ganz nüchtern gelassen. 1 Kön 22,39 erlaubte es, die unheilsschwangere Ambiance mit elfenbeinernem Luxus anzureichern. Dass diese Notiz zum Ende der Regierung Ahabs den Bau des "Elfenbeinhauses" eher neutral als verdienstvolle Leistung registriert, sie weder religiös qualifiziert noch in irgendeiner Weise mit Isebel assoziiert, wurde meist großzügig übersehen.

Wie jeder Blick in einschlägige Bildbände und Standardwerke zeigt, haben sich religiöses Vorurteil, sexistische und kulturstereotype Motive, deren Hochkonjunktur in der Epoche des europäischen Orientalismus (Bohrer 2003) längst vergangen zu sein scheint, im besonderen Ambiente der "Biblischen Archäologie" bis heute erhalten können. Die Verbindung der samaritanischen Elfenbeine mit Phönizien, Isebel und Heidentum hat im Übrigen zu einer religiös überdeterminierten Wahrnehmung der Elfenbeinschnitzereien als primär religionsbezogener, ja sogar kultbezogener Artefakte geführt. Letztere Einschätzung ist mit Sicherheit nicht sachgemäß, da es sich ja in erster Linie um ehemalige Bestandteile von Möbeln, Kästchen, Dosen und anderer "furniture and table ware" handelt, deren Sitz im Leben im Luxus des höfischen Palastlebens, nicht des Kults zu suchen ist.²⁴ Aber das Gewicht der deuteronomistisch-biblischen Tradition und ihrer orientalisierenden Rezeption waren zu groß. Auch Texte im Amosbuch, die Kritik an höfischem Luxus üben und dabei Elfenbeinluxus in Israel aufs Korn nehmen (Am 3,15; 6,5), wurden unbesehen ins gleiche Schema gepresst. Liest man sie genauer, stellt man fest, dass sie weder von einer phönizischen

²⁴ Zum Zusammenhang mit 'Religion' s. u. S. 177f.

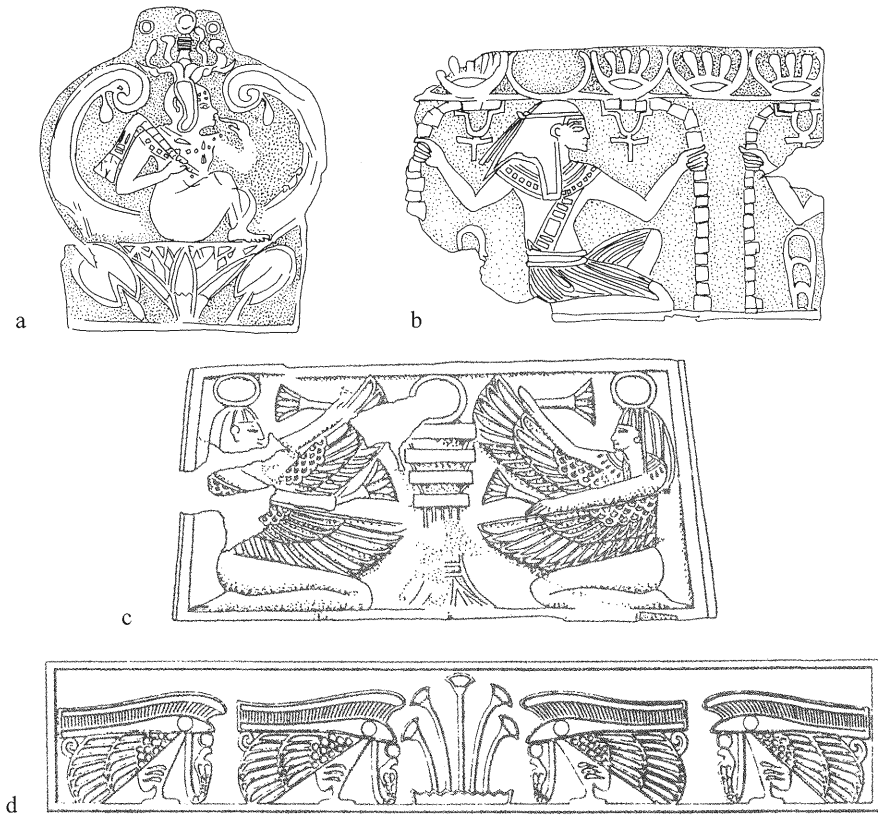


Fig. 2a-d Beispiele für ägyptisierende, in sog. *cloisonné*-Technik gearbeitete Stücke aus Samaria: a: Jugendlicher Sonnengott vom Typ 'Harpokrates' in der Lotusblüte [nach Weippert 1988: Abb. 4.72.3]; b: kniende Gottheiten vom Typ 'Heh' [ebd. Abb. 4.72.4]; c: geflügelte Göttinnen vom Typ 'Isis und Nephthys', den Djed-Pfeiler flankierend [nach Keel & Uehlinger 2001: Abb. 243]; d: Udjat-Augen zu beiden Seiten des Papyruszeichens [ebd. Abb. 260].

Fremdbeeinflussung der israelitisch-samarischen Funktionseliten handeln noch deren ökonomisches, soziales und evtl. rituelles Verhalten in irgendeiner Weise als 'pagan' oder 'unisraelitisch' darstellen.²⁵ Die assoziative Zitation stereotyper Motive, die sich der Quellen nicht meint vergewissern zu müssen, ist typisches Kennzeichen eines epigonalen Orientalismus.

²⁵ Es sind im Übrigen israelitische Männer, nicht die von Amos anderswo (4,1) als "Basschanskühe" apostrophierten Damen von Samaria, die man sich auf den in 6,4 genannten Elfenbeinbetten liegend vorzustellen hat. 6,1-7 wird gerne mit der gemeinwestsemitischen Institution des *marzihu/marzeah* in Verbindung gebracht (vgl. etwa Ferris Beach 1992; Maier & Dörrfuß 1999; McLaughlin 2001), was eine Textänderung in 6,7 erfordert.

Wie sehr sich Barnett bei seinen oben zitierten Formulierungen von biblischen Vorgaben leiten ließ, zeigt die Tatsache, dass er nur wenige Seiten weiter in anderem Zusammenhang, wo der Befund von Samaria in den Hintergrund trat und sich eine Bezugnahme auf die Bibel nicht mehr nahelegte, mit sehr viel Sympathie über die levantinische Elfenbeinkunst schreiben und gar den Vorschlag machen konnte,

“that the 9th–8th centuries B.C. should be called the Ivory Age in the Levant, and that in these two centuries, ivory working was a major industry, distinguished by a vast luxury trade in cabinet making and furniture, with workshops possibly in *all the richest cities* of Syria, Phoenicia and Palestine” (1982: 55; meine Hervorhebungen).

Leider hat Barnett diesen Gedanken einer genuin palästinischen Elfenbeinproduktion nicht weiter verfolgt.²⁶ Aber der Umschlag von quasi-prophetischer Polemik gegen heidnische Unmoral in Connoisseur-artigen Enthusiasmus zeigt noch einmal, wie sehr die Verbindung biblizistischer Kurzschlüsse mit epigonalem Orientalismus einen sachgemäßen kulturgeschichtlichen Umgang mit den samarischen Befunden behindern kann. Es ist an der Zeit, die Elfenbeinfunde aus Samaria in ein neues Licht zu stellen, sie zum Gegenstand einer kulturgeschichtlich weniger voreingenommenen Forschung zu machen und die Palästina-Archäologie mit neueren Entwicklungen in der Erforschung der levantinischen Elfenbeinproduktion des 1. Jt.s zu konfrontieren.

Samaria im Blickfeld neuerer Elfenbeinforschung

Die neuere Elfenbeinforschung ist – wie mehrere in diesem Band publizierte Beiträge zeigen – stark von den beiden in Methode und Ergebnissen konkurrierenden Ansätzen von I. J. Winter und G. Herrmann geprägt. Für die Befunde aus Samaria sind zum einen die Überlegungen wichtig, die Winter im Rahmen ihrer Studie zum “South Syrian Style” mit Zentrum in Damaskus vorgetragen hat (Winter 1981).²⁷ Zum andern sind die von Herrmann im Rahmen ihrer Katalogarbeit an den Elfenbeinen aus Nimrud (v. a. SW 37 und Small collections, Herrmann 1986, 1992a²⁸) formulierten Be-

²⁶ Vgl. dagegen Weippert 1988: 652–660.

²⁷ Sie sind im Rahmen der Palästina-Archäologie v. a. von H. Weippert aufgegriffen worden und lagen auch der knappen Darstellung von Keel & Uehlinger (⁵2001: 202f, 282–286, 298 u. ö.) zugrunde.

²⁸ Anstelle einer ikonographisch-thematischen Anordnung, wie sie in älteren Publikationen dominierte (so auch Crowfoot & Crowfoot 1938), organisiert Herrmann ihre Kataloge nach Fundzusammenhängen und funktionalen Charakteristiken, was für die Rekonstruktion von Möbelgarnituren ganz wesentlich ist. Von jedem Stück sind Vorder- und Rückseite abgebildet. Die Bearbeitung der Rückseite kann Aufschluss über die

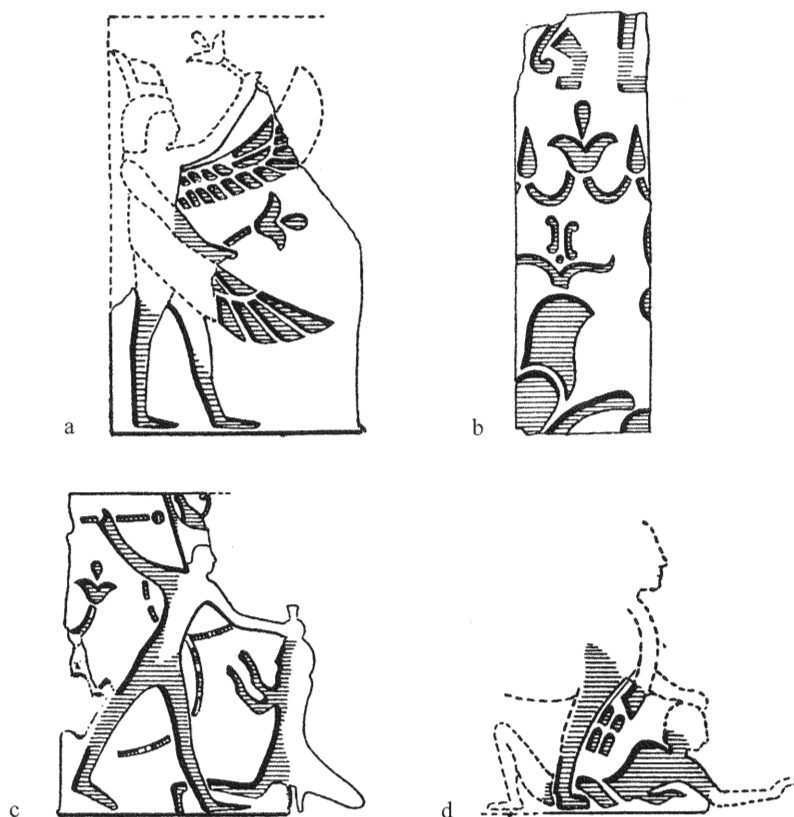


Fig. 3a-d In "silhouette-inlay" bzw. *champ-levé* gefertigte Stücke [nach Crowfoot & Crowfoot 1938: pl. XIV: 2, 3, 1, 7].

obachtungen und Propositionen zu prüfen, wobei die dort als "intermediate" bzw. "southern" bezeichneten Traditionen und damit verbundenen Stilgruppen besondere Aufmerksamkeit erheischen.

(a) I. J. Winter

Winter setzte bei der zuerst von C. Watzinger (1933: 112-114) vertretenen Zweiteilung der samarischen Elfenbeine in einen "phönizischen" und einen "aramäischen" Stil²⁹ an und schlug vor, die "phönizischen" Stücke in zwei

Fertigungstechnik, Markierungen, die Zusammengehörigkeit von Fragmenten und ganzen Möbelgarnituren geben. Stil, Ikonographie und übergreifende Fragestellungen werden zusammenfassend in den Einleitungen und Begleitkapiteln diskutiert.

²⁹ Hatte Poulsen (1912: 38-53) zwischen phönizischen (= "syrischen") und "hittitischen" (d. h. nordsyrischen) Elfenbeinarbeiten unterschieden, so setzte Barnett (1939a; 1982: 43-46) die "syrische" Produktion in Hamat und nördlich davon an. Watzinger erschien dagegen "eine Entstehung im hethitisch-nordsyrischen Gebiet, etwa in Damaskus [*sic*],

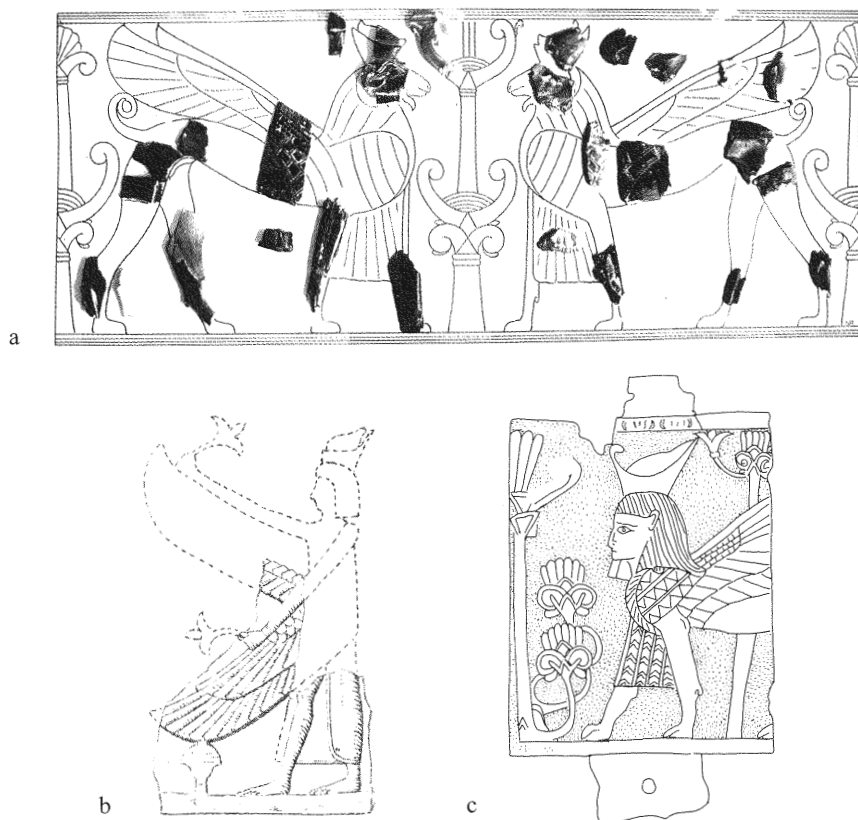


Fig. 4a-c Beispiele für "South Syrian style" bzw. "intermediate tradition": a: Widder-sphingen am Baum [nach Photo C. E. Suter, courtesy of the Hebrew University Jerusalem, Institute of Archaeology]; b: geflügelter Genius [nach Crowfoot & Crowfoot 1938: pl. IV:3a]; c: Kerub am Baum [nach Weippert 1988: Abb. 4.72.2; vgl. Pl. XXIV:3].

Gruppen zu differenzieren: in modellierendem Stil mit partiellem *cloisonné* gearbeitete Panele mit oft ägyptisierenden Motiven zum einen (vgl. z. B. Fig. 2a-d)³⁰, in "silhouette-inlay" (bzw. *champ-levé*) gefertigte, ebenfalls an ägyptischer Ikonographie orientierte Stücke zum andern (Fig. 3a-d)³¹ – eine naheliegende, schon von Crowfoot (1938: 9-10) getroffene Unter-

(...) nicht ausgeschlossen" (1933: 113). Die Existenz eines lokal israelitischen Elfenbeinhandwerks scheint Watzinger nicht erwogen zu haben, vielmehr rechnete er mit phönizischen und aramäischen "Wanderkünstlern" (ebd. 114).

³⁰ Crowfoot & Crowfoot 1938: pls. I:1-3, II:1-2, III:1-2, IV:1, VII:1, 13, 14 "etc." (Winter 1981: 110 n. 62). Unklar bleibt, was "etc." einschließen soll, vielleicht pls. IX:2-4, X:3-5, XI:2, 4, XII:10, 11, 14, XIII:13, XVII:3, 6-8?

³¹ Crowfoot & Crowfoot 1938: pls. XIV-XV (Winter 1981: 110 mit n. 64).

scheidung. Besondere Aufmerksamkeit schenkte Winter einer dritten, der von Watzinger als "aramäisch" bezeichneten Gruppe³², für die sie, begründet v. a. durch den detaillierten Vergleich mit Stücken aus Arslan Tash, Khorsabad, Nimrud, Zincirli und Karkemisch, die Bezeichnung "South Syrian style", eine Herkunft aus Damaskus und eine Datierung ins 8. Jh. vorschlug (*Fig. 4a-c*).

Wie viele Autorinnen und Autoren vor ihr erwog Winter auch die Möglichkeit einer Elfenbeinproduktion in Samaria selbst:

"One cannot deny the possibility that some of the Samaria ivories could have been manufactured at Samaria itself – either by itinerant craftsmen or by residents, possibly of foreign origin – especially as unworked tusk fragments were reputedly found at the site" (1981: 127).

An der Formulierung scheint mir erstens bemerkenswert, dass sie zwischen reiner Möglichkeit und etabliertem Faktum eine dritte Option, die der Wahrscheinlichkeit, nicht erwägen will – obwohl ansonsten ihre These zur damaszenischen Verortung des "South Syrian style" in Ermangelung von Elfenbeinen aus Damaskus ganz wesentlich auf einem Postulat und Wahrscheinlichkeitsargumenten beruht; zweitens, dass sie die Annahme der Möglichkeit lokaler Produktion sogleich doppelt relativiert, indem sie die Handwerker entweder als "itinerant craftsmen" oder "residents of foreign origin" klassiert. Ganz ähnlich hatte schon Crowfoot argumentiert, der sich Handwerker aus Hamat, Damaskus oder phönizischen Städten vorstellen konnte (Crowfoot & Crowfoot 1938: 50³³; so auch Watzinger 1933: 114 u. v. a.). Die naheliegendere Option, Produktion in Samaria durch einheimische Handwerker, wird grundlos (aufgrund eines kulturellen Vorurteils?) außer Acht gelassen. Nach dem Ockham'schen Sparsamkeitsprinzip trügen die Erklärungsmodelle "itinerant craftsmen" und "foreign residents" höhere Beweislast, da sie mit einer größeren Zahl von Annahmen operieren.³⁴

³² Winter 1981: 111-115 diskutiert folgende Stücke: Crowfoot & Crowfoot 1938: pls. IV:3-5 (der Verweis in 111 n. 72 ist zu korrigieren; vgl. auch 118 n. 121); V:1-3; VI:1-2; VIII:1, 4; IX:3, 5 (zu IX:1 vgl. 120 mit n. 136); X:1-2, 8; XII:15 (vgl. 120 mit n. 142); XIII:2 (zu XIII:13 vgl. 120 mit n. 141); XVI:1, 2, (5-6), 7; XVII:4 (zu XVII:4, 10 etc. vgl. auch 121 mit n. 143); XVIII-XX (zu XX:3-5 vgl. 119 mit n. 132); XXI:1-2, 6-7 (zu XXI:4-5 vgl. 116 mit n. 111); XXII:1; XXIV:2.

³³ "All that we can say for certain is that they came from a region which was exposed to strong Egyptian influences" (ebd.). Heute wissen wir z. B. aufgrund der israelitischen Glyptik der EZ II B, dass dies für Israel durchaus zutraf. Crowfoot & Crowfoot 1933: 24 zeigt, dass die Ausgräber das Modell einer lokalen Produktion zunächst noch offen angegangen waren.

³⁴ Das Modell der "itinerant craftsmen" operiert vielfach mit Annahmen bez. der Handwerkermobilität, welche im 2. Jt. zutreffen mögen (vgl. Zaccagnini 1983), in bezug auf das 1. Jt. mit seinen grundlegend veränderten territorialen, politischen und ökonomi-

Es ist Winter zugute zu halten, dass sie die exklusive Fokussierung auf Phönizien überwand, zahlreiche Argumente für Damaskus als elfenbeinverarbeitendes Zentrum in die Diskussion einbrachte und die Möglichkeit einer samarischen Elfenbeinproduktion zumindest nicht ausschließen wollte. Unter Verweis auf Knochen- und Elfenbeinschnitzereien des 8. Jh.s aus Hazor³⁵, die sie als zu einem "regional sub-group within the South Syrian style" bzw. "sub-set of the larger South Syrian style" gehörig betrachtete (1981: 115 n. 108, 127)³⁶, zog sie das Fazit, dass "the possibility of independent production in Israel cannot be ignored" (ebd. 127). Der Vergleich mit den Stücken aus Arslan Tash und Schriftzeichen, die sie unter Berufung auf eine mündliche Auskunft von J. Naveh als "Aramaic rather than Hebrew" klassierte (ebd.), schienen ihr jedoch eher für Damaskus zu sprechen.³⁷

(b) G. Herrmann

Herrmanns Arbeiten zur Geschichte der levantinischen Elfenbeinproduktion des 1. Jt.s haben einen anderen Ausgangspunkt als die von Winter. Etwas verkürzt könnte man sagen, dass bei Winter theoretisch-methodologische Überlegungen größeres Gewicht haben und sie sich bislang auf die Isolierung und Definition ausgewählter "Stile" bzw. Untergruppen konzentriert hat, wogegen Herrmann sich im Rahmen ihrer Katalogarbeit, die ihr eine außergewöhnliche Vertrautheit mit den Objekten selbst vermittelte, stets mit der Gesamtmenge von Funden aus Nimrud konfrontiert sah und auf eher induktivem und pragmatischem Wege versucht hat, eine auch historisch plausible Ordnung in die Vielfalt zu bringen.

In dieser Vielfalt der von ihr bes. anhand des Materials aus Nimrud SW 37 differenzierten Stilgruppen erkennt Herrmann eine Bestätigung für Barnetts Annahme von Produktionszentren und Werkstätten in allen größeren Städten, namentlich in den Hauptstädten der levantinischen Kleinstaaten der EZ II B. Freilich wolle es noch kaum gelingen, die Stilgruppen mit einiger Sicherheit einzelnen Herkunftsstädten oder -regionen zuzuweisen. Dieser Sachverhalt erfordere

schen Rahmenbedingungen aber problematisch sind (Zaccagnini 1984; Aubet 1993: 90-113).

³⁵ Yadin et al. 1958: 16 mit pls. CL-CLI, 35-37 mit pls. CLXVII-CLXVIII, 41-43 mit pl. CLV; vgl. dazu auch Weippert 1988: 658-660; Keel & Uehlinger ²2001: §§ 121, 122, 139.

³⁶ Die klassifikatorische Terminologie ist an dieser Stelle unscharf; was Winter als "style" bezeichnet, wäre in Herrmanns Terminologie eher eine "tradition". Das Problem ist mittlerweile erkannt und diskutiert worden; vgl. die Beiträge der beiden Autorinnen im vorliegenden Band.

³⁷ Dass Naveh im Unterschied zu Delavault & Lemaire 1979 u. v. a. keine phönizische Herkunft annahm, ist bemerkenswert.

“a fresh start in the terms used to describe the various styles, terms trying to avoid too specific a geographical or ethnic basis until such time as the different schools of carving can be located with some reasonable degree of certainty” (1986: 6).

Herrmanns Stilgruppen-Klassifikation ist deshalb absichtlich rein formal konstruiert und vermeidet ethnische Labels; selbst die üblicherweise “phönizisch” genannte Tradition bezeichnet sie neutral als “southern tradition”. Diese Einstellung scheint auf den ersten Blick nicht geeignet, uns auf dem Weg zur Identifikation spezifisch ‘israelitischer’ bzw. samarischer Produktionen unter den Elfenbeinfunden von Samaria weiter zu bringen. Gleichwohl ist ihr m. E. in methodologischer Hinsicht grundsätzlich zuzustimmen, will man bei dem schwierigen Geschäft der Stilgruppendifferenzierung und bes. -lokalisierung nicht einer *petitio principii* erliegen. Zugleich ist an die Problematik des Verfahrens zu erinnern: Eine rein formale Terminologie droht die sozial- und kulturgeschichtliche Frage nach der Verankerung der Artefakte in einer realen Welt und Geschichte in den Hintergrund zu drängen.

In *Ivories from Nimrud IV und V* hat Herrmann insgesamt über 2000 vollständig oder fragmentarisch erhaltene Objekte katalogisiert.³⁸ Ihre Differenzierung in Traditionen und Stilgruppen ist an dieser Stelle nicht im einzelnen darzustellen.³⁹ Hier ist nur von Belang, dass die Kataloge nicht nur zahllose Vergleiche mit publizierten Stücken anderer Herkunft enthalten; die Einleitung zu SW 37 bietet auch synthetische Charakterisierungen der großen Sammelfunde, z. B. der Funde aus Samaria (1986: 33-35). Wer Herrmanns Klassifikation zugrundelegen will – und sei es nur, um einen heuristischen Ausgangspunkt für die eigene Arbeit zu haben⁴⁰ –, kann sich deshalb relativ leicht ein Bild davon machen, wo diese Funde nach Herrmanns Auffassung in der größeren Landschaft des levantinischen Elfenbeinhandwerks des 1. Jt.s einzuordnen sind:

“The Samaria ivories are not homogeneous but must have come from a variety of sources, including pieces such as combat scenes, clearly in the northern tradition, as may be the little lions, the ‘beaky nose’ sphinxes from the intermediate tradition, and the ‘Egyptianizing’ pieces, the ‘ornate school’ fragments, the champ-levé fragments, and panels of the ‘triple flower’, ‘pointed ear’ and ‘scaley wing’ groups, all belonging to schools of the southern tradition” (1986: 35).

³⁸ Das gesamte Bildmaterial von *Ivories from Nimrud I-V* (insgesamt 2538 Objekte) ist dank Herrmann et al. 2004 nun auch digital leicht zugänglich.

³⁹ Vgl. dazu die in Anm. 21 genannte Literatur.

⁴⁰ Dabei ist zu berücksichtigen, dass Herrmann im Laufe der Jahre manche ihrer Einschätzungen modifiziert hat.

Wenn drei große Traditionen ("northern", "intermediate" und "southern"), mehrere Schulen und mehr als ein halbes Dutzend Stilgruppen in Samaria vertreten sind, dann ergibt dies ein außergewöhnlich buntes und vielfältiges Bild, das nur noch von den Magazinen von Nimrud übertroffen wird. Fand sich dort jedoch Beute-, Tribut- und anderes Sammelgut (Thomasson 1999) aus dem gesamten Gebiet des neuassyrischen Reiches (und darüber hinaus?), so dürfte die Kollektion von Samaria wesentlich durch diplomatische Geschenke, Tausch und Handel zustande gekommen sein. Wie aber steht es um eine eigene samarische Produktion? Unfertige Stücke⁴¹ könnten laut Herrmann darauf hindeuten, dass Elfenbein in Samaria selber bearbeitet wurde, "but more evidence is required" (1986: 34). Sie will die Möglichkeit eines genuin samarischen Elfenbeinhandwerks nicht prinzipiell ausschließen:

"It is (...) perhaps unwise to dismiss the *possibility* of a *Samaritan school*. Not only is there a tradition of ivory carving in Palestine, as indicated by the second-millennium finds (...), but ivory furniture had been introduced to Samaria in the ninth century by Jezebel,⁴² and ivory has been found at Hazor. Samaria was certainly wealthy enough to support a school of ivory carving, and its citizens had a taste for ivory furniture. But if there was a Samaritan school, which one it was is anybody's guess" (ebd. 52, Hervorhebung CU).⁴³

Auch Herrmann spricht also wie schon Winter von einer Möglichkeit, ohne nach deren Wahrscheinlichkeit zu fragen. Immerhin scheint der Gedanke einer "Samaritan school" mittlerweile an Konsistenz gewonnen zu haben, da er nicht sogleich relativiert werden muss und Herrmann auf Zusatzannahmen wie "itinerant craftsmen" oder "residents of foreign origin" verzichtet. Im Übrigen hat Herrmann in Zusammenhang mit der Publikation von Knochenschnitzereien aus Tell Abu el-Kharaz im oberen Jordantal (Fischer & Herrmann 1995) bereits bekannte Zeugnisse für palästinisches Schnitzhandwerk der EZ II B (u. a. aus Gezer, Hazor und Tell en-

⁴¹ Herrmann bezieht sich hier v. a. auf Crowfoot & Crowfoot 1938: pls. XIV:4 und XXI:3 (bei XVI:5-6 handelt es sich um Ritzzeichnungen auf Keramikfragmenten; sie stammen aus Locus E 307 und gehören nicht hierher).

⁴² Die Meinung, dass Isebel im 9. Jh. Mobiliar aus Elfenbein nach Samaria gebracht habe, lässt sich als Relikt des oben kritisierten biblizistischen Orientalismus verstehen.

⁴³ Angesichts der komplexen Problematik und der prekären Dokumentationslage kann es nicht erstaunen, dass sich – wie schon Barnett – auch Herrmann etwas widerspricht, wenn sie im selben Buch unter Bezugnahme auf unvollendete Stücke unter den *champlevé* Greifendarstellungen ohne viel Aufhebens von der "Samaritan school of champlevé" spricht (1986: 21 mit Bezug auf Crowfoot & Crowfoot 1938: pl. XV:4). Ob Samaria hier als Herkunftsort oder als typologische Charakterisierung gemeint ist, bleibt allerdings unklar.

Naşbeh, s. o. *Fig. 1*⁴⁴) zusammengestellt und nachgewiesen, dass wir auch im Bereich des Schnitzhandwerks (Knochen, Holz, Elfenbein) im Nordreich Israel der EZ II B, zumal in dessen Hauptstadt, eine entwickelte handwerkliche Kompetenz und nicht nur periphere Derivatproduktionen voraussetzen dürfen (vgl. dazu auch Beck 2000).⁴⁵

Elfenbeinverarbeitung in Samaria? Vom Postulat zur Überprüfung

Die 1981 von Winter formulierte Annahme “that probably not just one but *most* of the major cultural centres in the Levant of the early first millennium B.C. were engaged in the production and exchange of luxury goods – of which ivory constituted one of the most important commodities” (1981: 130) stellt kein willkürliches Postulat dar, sondern eine aufgrund archäologischer, textlicher und ikonographischer Evidenz gut begründete, plausible Hypothese.⁴⁶ Auf der Grundlage dieser Annahme *postulierte* Winter die Existenz eines “südsyrischen” Stils – ein Verfahren, das in gewisser Weise auch dieser Aufsatz im Blick auf ein ‘israelitisch’-samarisches Elfenbeinhandwerk verfolgt. Im Unterschied zu Winter, die *vorab* definierte “what an integrated ‘South Syrian’ style *ought* to look like”, um dann anhand des real dokumentierten Materials bestimmte stilistische Merkmale im Grenzbereich zwischen den “phönizischen” und “nordsyrischen” Stilgruppen zu identifizieren (cf. Winter 1981: 103, 130), ziehe ich aber ein Verfahren vor, das beim Material, d. h. vorerst den publizierten Elfenbeinschnitzereien aus Samaria, ansetzt. Lassen sich an ihnen Befunde erheben, welche durch die Annahme einer lokalen samarischen Elfenbeinverarbeitung nicht nur eine mögliche, sondern die beim gegenwärtigen Kenntnisstand wahrscheinlichste und vernünftigste Erklärung erfahren würden?

Dem weiteren Vorgehen liegen zwei Prämissen zugrunde:

⁴⁴ Vgl. dazu auch Weippert 1988: 653, die bereits von Palästina als dem “dritten und südlichen Schwerpunkt” des levantinischen Schnitzhandwerks sprach.

⁴⁵ Assyrische Darstellungen von Kultbildern aus Gaza (Uehlinger 2002) und Aschkelon, die kaum woanders als eben in diesen Städten hergestellt worden sein dürften, zeigen im Übrigen, dass man auch die philistäischen Städte nicht von vorneherein aus der Diskussion ausschließen sollte. Was Juda betrifft, so erwähnt zum einen Sanherib Beutegut aus Elfenbein, zum andern haben die Ausgrabungen von Y. Shiloh in Jerusalem Belege für Holzschnitzerei geliefert.

⁴⁶ Historische Arbeit basiert stets auf Modellen und Theorien, die für sich genommen Wahrscheinlichkeiten und Plausibilitäten auch da begründen können, wo positive Evidenz fehlt. Insofern Historiker *immer* Verbindungen und Kausalitäten zwischen Befunden und Ereignissen konstruieren, die sie *nie* vollständig durch Quellen absichern können, basiert ihre Arbeit prinzipiell auf Wahrscheinlichkeitsüberlegungen und der Annahme einer bestimmten Regelmäßigkeit, ja Vorhersagbarkeit (*predictability*) historischer Prozesse.

1. Wenn Elfenbeinkunst in Samaria nicht nur importiert, sondern lokal gefertigt wurde, ist anzunehmen, dass dieses lokale Kunsthandwerk durch *mindestens eine* der in Samaria belegten Objekt- bzw. Stilgruppen vertreten ist.
2. Wenn die publizierten Elfenbeinschnitzereien aus Samaria auch nur einigermaßen repräsentativ für die Gesamtmenge der ausgegrabenen Elfenbeinschnitzereien stehen⁴⁷ und diese wiederum einigermaßen repräsentativ den historischen Befund wiedergeben, dann ist anzunehmen, dass die lokale Produktion darunter nicht nur marginal bezeugt sein dürfte. Es liegt nahe, sie in einer der besser vertretenen Gruppen zu suchen.

Der Einfachheit halber, aus Raumgründen und weil die geplante Neu-edition der Elfenbeine aus Samaria ohnehin eine neue Sachlage schaffen wird, beschränke ich mich im folgenden auf eine selektive Diskussion weniger ausgewählter Objekte, um nur exemplarisch einige Probleme und Perspektiven des Forschungsprojekts zu skizzieren. Für eine tabellarische Auflistung der von Crowfoot & Crowfoot 1938 veröffentlichten Stücke und ihre 'superprovisorische' Einordnung nach Stilgruppen sei auf den Appendix verwiesen.⁴⁸

Die erste Herausforderung, die sich einem bei der Arbeit an den Elfenbeinen aus Samaria immer wieder stellt, liegt in dem extrem fragmentarischen Charakter des publizierten – geschweige denn des insgesamt gefundenen – Materials. Wer die Tafeln der Erstpublikation durchblättert, findet darin nur etwa 10 annähernd intakte Darstellungen, darüber hinaus vielleicht ein Dutzend weiterer, von denen genügend erhalten ist, dass Motiv oder Komposition einigermaßen leicht verstanden werden können. Zusammen macht das ca. 10% des Materials aus. Der Rest besteht aus Fragmenten, deren bildsemantische Interpretation nur bei einiger Vertrautheit mit levantinischer Elfenbeinkunst, ihrem Motivrepertoire und kompositorischen Konventionen gelingen kann. Bei rund 30 Objekten erleichtern publizierte Rekonstruktionszeichnungen (von N. Avigad) die Arbeit erheblich. Über 70% des Materials besteht aus kleinen und kleinsten Bruchstücken, deren Interpretation, d. h. die virtuelle Ergänzung zu einem Motiv

⁴⁷ Diese Prämisse ist hypothetischer als die erste und wird angesichts der Tatsache, dass die vom Samaria Ivories Project registrierte Datenmenge die Erwartungen aufgrund bisher publizierter Angaben bei weitem übersteigt, im Rahmen der weiteren Editionsarbeit besonders kritisch zu überprüfen sein.

⁴⁸ Kleindekor wie Knöpfe, Blüten, Nieten, Spielsteine und ungravierte Panelfragmente, wie sie bei Crowfoot & Crowfoot 1938: pl. XXIII zu sehen sind, bleibt in dieser Zusammenstellung unberücksichtigt – obwohl gerade diese Art von bearbeiteten Objekten, wie wir heute wissen, unter den samarischen Funden breit bezeugt ist und im Grabungsbericht keineswegs repräsentativ dargestellt wird. Dass dieses Material auf ganz eigene Weise ein Indiz für lokale Elfenbeinindustrie in Samaria liefert, sei hier zumindest vermerkt.

oder einer Komposition, Ungeübten wie ein divinatorischer Vorgang erscheinen muss. Sie erfordert geduldiges Vergleichen mit besser erhaltenen Kollektionen v. a. aus Arslan Tash (vgl. *Fig. 4a*), Khorsabad, Nimrud und Salamis. Zwar wird man dabei nur höchst selten auf schlechterdings identische Parallelen stoßen, doch ermöglicht das Verfahren in vielen Fällen die begründete Zuordnung auch kleinster Fragmente zu bestimmten Gruppen.⁴⁹

Eine zweite Herausforderung liegt darin, dass die Extrapolation von kleinsten Fragmenten nicht nur auf Stilgruppen und vollständige Darstellungen, sondern auf die Sets und die Objekte, die ursprünglich mit diesen Elfenbeinschnitzereien dekoriert waren, einiges an historischer Imagination verlangt. Erst sie vermag die Befunde aber in den ihnen angemessenen Rahmen zu stellen. Dass eine empirisch operierende Wissenschaft wie die Archäologie in solchem Maße auf kontrollierte Vorstellungskraft angewiesen ist, kann nur eingefleischte Positivisten, nicht aber mit der Materie Vertraute überraschen. Skepsis ist eine Tugend, Skeptizismus keine Methode.

Traditionen und Stilgruppen

Crowfoot hatte aufgrund von Beobachtungen zur technischen Fertigung der Elfenbeinschnitzereien fünf verschiedene Objektklassen unterschieden (1938: 9-11):

1. Stücke in fein modelliertem, erhabenem Relief, die teilweise mit Blattgold belegt und mit *cloisonné*-Einlagen aus Glas, Lapislazuli u.ä. ausgestattet waren, was ihnen im ursprünglichen Zustand ein sehr farbiges Aussehen verliehen haben muss (z. B. *Fig. 2a-d*). Die Motive sind ägyptisch oder zumindest stark ägyptisierend, aber im Vergleich mit genuin ägyptischen Produkten eindeutig 'nicht-kanonisch' bzw. um typisch levantinische Elemente und Motive wie den stilisierten Baum, Greifen u. ä. anreichert.
2. Stücke in sog. *champ-levé* Technik (Winter: "silhouette-inlay"), bei der das Sujet in die polierte Elfenbeinplatte eingetieft und mit Einlagen aus Glas etc. ausgefüllt wird (z. B. *Fig. 3a-d*); auch hier sind die Motive stark ägyptisierend, ohne dass an ägyptische Herkunft zu denken wäre.
3. Panele oder kleine Platten mit Rahmen, die in fein modelliertem, erhabenem Relief gearbeitet sind; die Motive sind hier weniger oder gar nicht ägyptisch geprägt. Crowfoot unterschied zwischen figürlich-szenischen (Keruben, Greifen, Genien usw.; vgl. *Fig. 4c*) und repetitiv dekorativen Kompositionen (Blüten, Girlanden u.ä.; vgl. *Pl. XXV*).

⁴⁹ Die Stilgruppenzuweisung ist in der Regel einfacher als die genaue Restituierung der Komposition, aus der die Fragmente stammen (vgl. etwa Crowfoot & Crowfoot 1938: pls. IV:1, XVII:6, 7 mit Herrmann 1992a: no. 177).

4. Stücke in durchbrochenem Relief (*open relief*), unter denen sich ebenfalls figürlich-szenische (wiederum Keruben und Greifen, *Fig. 4a-b*) und repetitiv-dekorative Darstellungen (hier v. a. Palmetten) finden.
5. Rundplastisch gearbeitete Stücke, z. B. ein Paar liegender Löwen, welche die Beine bzw. Querverstrebungen eines Throns, Stuhls, Tischchens oder Bettes geschmückt haben dürften (Crowfoot & Crowfoot 1938: pl. IX:1, 1a-b).

Die ersten beiden Klassen haben sich in der Diskussion bis heute als Stilgruppen einigermaßen halten können. Allerdings muss Gruppe 1 (Herrmanns "southern tradition, ornate school") in mindestens zwei Untergruppen unterteilt werden, je nachdem, ob für die Einlagen *cloisonné* oder *alternate inlay* Technik verwendet wird. Ob die beiden Techniken gleichzeitig in verschiedenen Werkstätten in Gebrauch waren oder die eine eine Fortentwicklung der anderen darstellt, lässt sich bislang nicht entscheiden. Unklar ist auch das Verhältnis der Stücke in *champ-levé* zur "ornate school". Zwar setzen die beiden Klassen erheblich andere handwerkliche Fertigkeiten voraus, aber dass ein erstklassiges Atelier Stücke in beiden Techniken herstellen konnte, lässt sich m. E. (noch?) nicht ausschließen.⁵⁰ Desgleichen sollte die Stilgruppe "ornate, cloisonné" nicht gänzlich von der (süd)syrischen Tradition entkoppelt werden: Dagegen sprechen allein schon die verwendeten Motive, v. a. aber beidseitig bearbeitete Stücke vorwiegend in *openwork*, bei denen eine Seite (ursprünglich vermutlich die Außenseite) in *cloisonné* gearbeitet ist, die andere (die Innenseite) ohne Einlagen auskommt (z. B. Herrmann 1992a: no. 86).

Crowfoots Klassen 3-5 sind dagegen für die Stilgruppendebatte unbrauchbar. Ob ein Objekt in erhabenem Relief auf einer Platte, in offen durchbrochenem Relief oder rundplastisch gearbeitet wird, ist nicht eine Frage des Stils und hängt nicht oder zumindest nicht in erster Linie vom Atelier, sondern vom Verwendungszweck des Stücks ab. Die drei Klassen gehören deshalb zusammen und repräsentieren eine Reihe von Traditionen ("northern", "southern" und "intermediate" in der Herrmann'schen Terminologie) und Stilgruppen. Diese lassen sich anhand minutiöser Details wie der Gestaltung von Haaren, Federn, Muskeln oder Augen unterscheiden. Den prekärsten Status hat die sog. "intermediate tradition": Zum einen ist ihre Abgrenzung nach Norden und Süden ziemlich unklar, zum andern bei manchen Stilgruppen kaum nachvollziehbar, aufgrund welcher Kriterien man sie eher zur "southern" oder zu eben jener "intermediate tradition" zählen sollte.⁵¹ Letzteres gilt namentlich für die in Samaria prominent ver-

⁵⁰ G. Herrmann hat jüngst versucht, die "ornate school" genauer zu charakterisieren und historisch einzuordnen (2002).

⁵¹ Anlässlich der Elfenbein-Tagung in Pisa im Dezember 2004 hat D. Wicke die "intermediate tradition" einer eingehenden Kritik unterzogen, welche im bald erscheinenden Tagungsband nachzulesen sein wird.

tretenen "aproned sphinx and griffin"-Gruppe. Herrmann versteht diese als eine "Schule", deren Traditionen sie auf "southern" und "intermediate tradition" verteilen will. Aufgrund eines so verbreiteten *Motivs* wie dem im Blütendickicht schreitenden oder den Blütenbaum flankierenden Keruben mit Brustschurz eine *Schule* definieren zu wollen, ist m. E. problematisch. Nach meiner eigenen Einschätzung, die hier aber nicht weiter ausgeführt werden kann, läge die Alternative näher, innerhalb der syrischen Traditionen eine nordsyrische, eine zentralsyrische (mit Zentrum in Hamat) und eine südsyrische Schule (mit Zentrum in Damaskus) zu differenzieren und davon wiederum die stärker ägyptisierenden, mit Inlays arbeitenden phönizische (bzw. küstenlevantinische) Tradition zu unterscheiden, deren Produktion nicht auf Tyrus und Sidon beschränkt gewesen sein muss. Dass in Samaria südsyrische und phönizische Tradition besonders prominent vertreten sind, die zentralsyrische moderat, die nordsyrische gar nicht, ist nicht überraschend – erst recht, wenn man annimmt, dass das Gros der Funde erst aus dem 8. Jh. stammen dürfte.

Die Problematik der Binnendifferenzierung südsyrischer Fundstücke aus Samaria sei hier anhand einer einzigen Beispielreihe verdeutlicht. Der berühmte Kerub V:1⁵² (*Pl. XXIV:1*) hat mit dem schlechter erhaltenen V:2 (*Pl. XXIV:2*) so viel gemeinsam (openwork, Dreifachleiste oben und unten, Gestaltung von Flügel und Perücke, Rippen, Position in bezug auf das Blütenbaum und -dickicht), dass man des öfteren von Meister- und Schülerarbeit hat sprechen wollen (was im Übrigen dann am ehesten Sinn machen würde, wenn die beiden in Samaria gefertigt worden wären). Doch zeigen Proportionen und Details, dass das eine Stück nicht nur eine ungelenke Kopie des andern sein kann; die beiden gehen z. B. bei der Gestaltung des Flügelansatzes, der Krone und des Schurzes durchaus eigene Wege und dürften nicht aus derselben Werkstatt kommen. Interessant ist auch, wie sich V:1 mit der Ritzzeichnung der Blüten begnügt (so auch XII:3 und XVII:1, 5), wogegen V:2 diese sorgfältig modelliert (vgl. XVII:2). Hier stehen offenbar unterschiedliche Einschätzungen, wann ein Stück 'fertig' war, gegeneinander, eine Frage, die nicht nur Stil und Geschmack betreffen muss. Ganz ähnlich macht der Kerubenkopf XII:2, dessen Gestaltung von Auge und Braue V:1 nahesteht, einen etwas 'unfertigen' bzw. weniger elaborierten Eindruck.

Nimmt man nun noch das schlecht erhaltene Stück V:3 (*Pl. XXIV:3*) dazu, wird die Sachlage komplizierter. Das Motiv ist dasselbe, die Perückengestaltung mit V:2 vergleichbar; aber die Proportionen sind gegenüber V:1-2 ausgewogener, die Blüten von anderer Art. Der Kerub von V:3 scheint einen Bart zu tragen, Schurz und Schulter weisen eine Innenzeich-

⁵² In der folgenden Diskussion beziehen sich die Bezeichnungen für die zitierten Stücke auf die entsprechenden Tafeln in Crowfoot & Crowfoot 1938.

nung auf (vgl. dazu VII:12)⁵³; der Flügel ist nicht mehr schraffiert, zeigt dafür einen dreireihig perligen Ansatz (vergleichbar den Flügeln der Genien IV:2-4). Eine hier anschließende, aber wiederum leicht abweichende Flügelgestaltung zeigen die Sphingen- und Kerubenfragmente VI:1-2 und VII:3⁵⁴, deren außergewöhnliche Schlankheit an die Darstellung von (meist falkenköpfigen) geflügelten Sphingen auf israelitischen Namenssiegeln erinnert (z. B. Avigad & Sass 1997: nos. 37, 44, 85, 116, 135, 160, 168, 182, 190, 325, 345, 370, 396, vgl. 143, 193, 198). Das Flügelfragment VII:4 dagegen entspricht V:1 und V:2 – aber auch der Flügelgestaltung auf der “nördlichen” Tierkampfkombi VII:1! Die Blüte auf demselben Fragment ist dagegen eine wenig sorgsame Variante von V:3. Die Fragmente VII:9 und VII:10 schließlich weisen noch einmal eine andere Flügelgestaltung mit feiner Federzeichnung auf. Dass hier nicht nur verschiedene Hände, sondern unterschiedliche Werkstätten vielleicht auch zu unterschiedlichen Zeiten gearbeitet haben, liegt auf der Hand. Die Frage ist, ob es gelingen kann, Stilgruppen zu differenzieren und zugleich in Betracht zu ziehen, dass Stile sich innerhalb einer Gruppe ja zum einen auch diachron entwickeln konnten und man zum andern auch innerhalb ein und desselben Ateliers mit Variationen rechnen muss, die auf unterschiedlich entwickelte handwerkliche Fertigkeit zurückgehen.⁵⁵

Kehren wir zu den drei Hauptzeugen zurück. Winters Behandlung von V:1 scheint mir etwas missverständlich geraten:

“This plaque raises the possibility of a craftsman working perhaps in the Phoenician manner – as this sphinx is really in the same tradition as its companions – but one ineluctably schooled in Syrian modes of perception and execution; and, whatever the origin of the other ram- and human-headed sphinx plaques may have been, leads us to suspect that here we are in the presence of hybrid and possibly South Syrian work” (1981: 112).

Soll damit impliziert werden, dass die feiner modellierten Keruben V:2-3 aus phönizischen Werkstätten stammen? So hat es offenbar Weippert verstanden und anhand des Vergleichs der drei Panele den Unterschied zwischen “phönizischer” und “syrischer” Gruppe demonstrieren wollen (1988: 655-657). Wenn aber V:2 und/oder V:3 “phönizisch” sind, was wäre dann von den Greifen und Genien der *champ-levé* Gruppe zu sagen? Kaum etabliert, würden hier Differenzierungen gleich wieder verwischt. Offensichtlich reicht die Zweiteilung “phönizisch – syrisch” nicht aus, um die Varietät angemessen zu ordnen. G. Herrmann ordnet die Keruben pl. V:1-2 ihrer

⁵³ Vgl. dazu die Openwork-Varianten Thureau-Dangin et al. 1931: pls. XXVIII, XXX:29-30, XXXI:31; Herrmann 1992a: nos. 406-407 (“wig and wing”).

⁵⁴ Vgl. zu V:1-2 Thureau-Dangin et al. 1931: pl. XXVII. Bei den Widdersphingen von VI:2 ist im Unterschied zu dem von VII:3 das Geschlecht markiert.

⁵⁵ Vgl. zu dieser Problematik den Beitrag von I. J. Winter im vorliegenden Band.

“beaky nose”-Gruppe der “intermediate tradition” (1986: 13, 28, 33), den von pl. V:3 der “triple flower”-Gruppe zu (ebd. 33).⁵⁶ Dass wir innerhalb der “intermediate tradition” fast per definitionem mit einiger Varietät, mehreren Stilgruppen und wahrscheinlich verschiedenen Produktionszentren rechnen müssen, dürfte mittlerweile deutlich geworden sein.⁵⁷

Ich breche an dieser Stelle ab, weil es fruchtlos wäre, die Stilgruppen-debatte in Samaria allein auf der Basis der 1938 publizierten Fragmente austragen zu wollen. Es steht außer Zweifel, dass sie sinnvoll erst weiter geführt werden kann, wenn die Dokumentation des Gesamtbefundes im Rahmen des Samaria Ivories Project die Grundlage dafür geschaffen haben wird.

Meister und Schüler, fitters' marks und Ateliers

Der Kerub V:1 ist im Ganzen zu gut gelungen, als dass man ihn einfach als Schülerarbeit abqualifizieren dürfte. Wenn irgendwo, dann liegt eine solche in der Ritzzeichnung XXI:3 (*Pl. XXV:4*) vor. Wie Vorlagen des hier grob kopierten Palmettbaums nehmen sich zwei Parallelen aus Nimrud aus (Herrmann 1986: nos. 1223, 1225). Wozu sollen solche Stücke gut sein, wenn nicht als Skizzen oder Schülerarbeit? In reinen Importkollektionen scheint Derartiges nicht vorzukommen. Nicht als Muster und Kopie, vielmehr als Vorzeichnung und modellierende Ausführung könnte man XXI:4 (*Pl. XXV:5*) und 5 (*Pl. XXV:6*) verstehen.⁵⁸ Auch sie liefern, in ihrem Verhältnis zueinander betrachtet, ein Indiz, dass die samarischen Befunde zumindest teilweise auf Produktion vor Ort zurückzuführen sind. Ganz deutlich zeigt dies m. E. auch XXI:8 (*Pl. XXV:7*). Verstehe ich recht, handelt es sich hier nicht um ein zum weiteren Gebrauch bestimmtes, fertiges Stück, sondern um eine Art Lehrlingsarbeit, an der die Handhabung von Bohrer und Zirkel geübt worden ist.

Ein Problem eigener Art werfen die in Samaria in großer Zahl gefundenen Palmetten auf (Crowfoot & Crowfoot 1938: pls. XVIII-XX). Sie dürften aneinandergereiht mit Tenons u. a. in Querverstrebungen von Stühlen und Thronen eingelassen und mit Dübeln in Position gehalten worden sein. Parallelen aus Arslan Tash, Nimrud und von anderen Orten zeigen trotz der Stereotypie des Motivs und seiner Verwendung eine erstaunliche Variabilität, mit Abweichungen in bezug auf Proportion, Binnenzeichnung und

⁵⁶ Ob es sich bei letzterer wirklich um *eine* Gruppe bzw. ob es sich eher um eine Gruppe oder eher um eine “school” handelt, scheint ebenso wenig ausgemacht wie ihre Zuweisung zur “intermediate” oder “southern tradition”; manche Stücke mit “triple flower” neigen der “ornate group” zu, so dass Herrmann neuerdings die Bedeutung der “triple flower” als eines diagnostischen Gruppenkennzeichens relativiert (vgl. Herrmann 1986: 13f mit 2002: 137, 140).

⁵⁷ S. o. Anm. 51.

⁵⁸ Stücke wie Herrmann 1992a: nos. 270-272 zeigen allerdings, dass man sich bei solchen Kompositionen auch nur mit der Ritzzeichnung begnügen konnte.

feinste Details. Derartige Palmetten dürften an vielen Produktionsorten von Nord- bis Südsyrien gefertigt worden sein. Mehr als bei anderen Objekttypen finden sich auf den Tenons von Palmetten sog. "fitters' marks"⁵⁹, meist einzelne Buchstaben des Alphabets, welche die Position eines Stücks in einer Reihe bestimmten. Ein kursorischer Blick auf die im Grabungsbericht veröffentlichten Beispiele (Crowfoot & Crowfoot 1938: pl. XXIV: 1, 6-7, 9-10, 14) zeigt, dass sich hier nicht nur aramäische, sondern auch eindeutig hebräische Buchstaben finden (ebd. 10!), andere können ebenso gut hebräisch wie aramäisch sein (ebd. 1, 6, 9). Hebräische Schriftzeichen sind im Übrigen nicht auf Palmetten beschränkt (vgl. ebd. 2?, 5, 8!, 11?, 12, 16!, 18!); sie geben einen weiteren Hinweis auf die Präsenz israelitischer Elfenbeinhandwerker.⁶⁰ Der m. E. klare Befund (vgl. *Pl. XXVI*) wird, wie wir gesehen haben, in vielen Studien und Standardwerken zur hebräischen Epigraphie schlicht ignoriert. Es ist an der Zeit, auf dem Weg einer vollständigen Dokumentation der Elfenbeinschnitzereien aus Samaria auch diesen Aspekt des Problems neu aufzurollen.⁶¹

Im Verbund mit dem viel zitierten Bruchstück eines Elefantenzahns aus dem Hauptfundkomplex Qc (Crowfoot & Crowfoot 1938: pl. XXII:3) scheinen mir diese Beobachtungen eine Reihe von ernsthaften Indizien für die Existenz mindestens eines samarischen Elfenbeinateliers zu liefern. Dieses wird nicht nur Knöpfe, Dübel und Spielsteine produziert haben (vgl. ebd. pl. XXI), so sehr gerade solche Dutzendware kaum von weither importiert worden sein dürfte.

Sehe ich recht, so kämen unter dem Gesichtspunkt der quantitativen Vertretung für eine samarische Produktion v. a. zwei Stilgruppen in Frage: eine Gruppe des "südsyrischen" Zweigs wie "triple flower" oder "beaky nose" und/oder eine Zweig der "ornate school". Die erstere könnte ohne weiteres auch die eben genannten Palmettreihen produziert haben; aber die andere ist in Samaria anteilmäßig fast ebenso gut repräsentiert. Im Übrigen ist m. E. nicht auszuschließen, dass die beiden Gruppen nicht zeitgleich, sondern chronologisch etwas versetzt produziert wurden.⁶² Künftiger Forschung bleibt es vorbehalten, diese Frage auf der Grundlage besserer Übersicht über den samarischen Gesamtbefund weiter zu verfolgen und genauere Kriterien für ihre sinnvolle, nicht nur spekulative Beantwortung zu erarbeiten. Im Rahmen dieser Vorstudie ging es zunächst nur darum, die

⁵⁹ Vgl. hierzu Millard 1986 und seinen Beitrag im vorliegenden Band, bes. S. 3.

⁶⁰ Vgl. dazu die oben in Anm. 16 genannten Stücke aus Nimrud, außerdem Herrmann 1992a: nos. 200, 201, 342 (alles Stücke der "ornate school").

⁶¹ Die Dokumentation des Gesamtbefundes im Rahmen des Samaria Ivories Project hat gezeigt, dass selbst die Inschriften (fitters' marks, Personennamen u. ä.) in der Erstpublikation nicht vollständig erfasst sind.

⁶² Dies hat schon D. Barag vermutet: "(...) it is possible that the non-inlaid group dates from the late ninth and first half of the eighth century B.C., and that the inlaid group has been an innovation introduced later, perhaps in the first half of the eighth century B.C." (1983: 166).

Wahrscheinlichkeit einer samarischen Eigenproduktion überhaupt wieder in die Diskussion zu bringen.

Taxonomie und Terminologie: 'israelitisches' Kunsthandwerk?

Die Frage nach übergreifenden Gemeinsamkeiten und regionalen Spezifika hat die Erforschung der materiellen und geistigen Kultur der altlevantinischen Kleinstaatenwelt seit jeher begleitet. Sie lässt sich für kulturelle Befunde aller Art stellen, Artefakte oder visuelle Repräsentationen ebenso wie linguistische Sachverhalte. Im Bereich der *Sprache* unterscheiden wir bekanntlich aufgrund bestimmter morphologischer und grammatischer Kriterien zwischen Sprachfamilien (z. B. Westsemitisch), Einzelsprachen (z. B. Aramäisch, Phönizisch, Hebräisch) und regionalen Dialekten. Auf welcher Ebene bestimmte sprachliche Befunde anzusetzen sind (ob es sich um einzelsprachliche oder dialektale Differenzen handelt), ist durchaus nicht immer eindeutig und deshalb Gegenstand heftiger wissenschaftlicher Debatten. Ebenso wird diskutiert, ob Einzelsprachen bestimmte Untergruppen bilden, nach welchen Kriterien die Zuordnung vorzunehmen wäre und welche Affinitäten zwischen bestimmten Einzelsprachen ggf. stärker zu gewichten wären. So steht z. B. in Frage, ob das 'Israelitische' des 9. Jh.s dem Phönizischen oder dem Judäischen näherstand; oder man diskutiert, ob die Sprache der Inschriften von Tell Deir Alla als Aramäisch, Israelitisch (Hebräisch), Ammonitisch, Gileaditisch oder "fringe Canaanite" zu verstehen sei.

Ähnliche Klassifikationen sind im Rahmen der westsemitischen Epigraphik für die *Schrifttraditionen* des 1. Jt.s entwickelt worden. Auch hier unterscheidet man grob zwischen aramäischer, phönizischer und hebräischer Schrift, verfeinert dann zwischen hebräischer, ammonitischer, moabitischer und edomitischer Schrift. Ob innerhalb des Hebräischen zwischen einem israelitischen und einem judäischen Zweig unterschieden werden könne, steht ebenso zur Debatte wie etwa die Identifikation und genauere Zuordnung der philistäischen Schrift. Dass linguistische, epigraphische und historische Argumentation sich hier jeweils überlappen und ineinandergreifen, liegt auf der Hand.

Das Problem kompliziert sich, wenn man feststellt, dass die Differenzierung von Sprachen bzw. Dialekten mit derjenigen von Schrifttraditionen nicht kongruent sein muss. Der Grund dafür ist wesentlich ein sozio-kultureller: Alle Menschen erlernen und sprechen eine Sprache; nur ein Teil von ihnen erlernt auch eine oder mehrere Schriften, ein wiederum kleinerer Teil vermag aktiv zu schreiben. Die kulturellen, sozialen und institutionellen Kanäle, über die Sprache bzw. Schrift vermittelt werden, sind oft nicht dieselben und konvergieren in der Regel erst beim sekundären Erwerb von Fremdsprachen.

Da wir uns sprachlich (in der mündlichen Kommunikation) meist ohne Zuhilfenahme von Instrumenten verständigen können, halten wir Sprache gerne für weniger artifiziell als Schrift. Schriftliche Kommunikation bedarf wesentlich instrumenteller und medialer Vermittlung und hat deshalb immer Artefaktcharakter. Erst recht gilt dies von Bildern; visuelle Kommunikation bedarf immer der artefaktischen Repräsentation. Die Kompetenz zu bildlicher Darstellung wird zusammen mit der Manipulation bestimmter Instrumente und Werkzeuge erlernt; sie umfasst deshalb immer schon eine stilistische Komponente. Die typologische Klassifikation von Schrifttypen ist eine wesentlich auf visueller Analyse basierende intellektuelle Operation. Als solche steht sie der Analyse und Klassifikation handwerklicher Stilmerkmalen im Bereich visueller Darstellungen sehr nahe. Es überrascht deshalb nicht, wenn in epigraphischen und stilanalytischen Untersuchungen teilweise dieselben oder analoge Kategorien verwendet werden. Ob aber beispielsweise in der Kunst Nordsyriens des frühen 1. Jt.s das Nebeneinander unterschiedlicher ikonographischer Repertoires und Stile mehr oder weniger direkt mit dem Nebeneinander zweier Sprach- und Schriftsysteme (Aramäisch und Luwisch) und deren primärer Träger (Aramäer und Luwier späthethitischer Deszendenz) zu verknüpfen sei, ist nicht leicht zu entscheiden.⁶³ Wie immer man die Frage beantworten will, zeigt sie doch, dass es naheliegt, derartige Befunde in ihrem sozio-kulturellen Gesamtzusammenhang in systemischer Perspektive zu betrachten.

Wer von "aramäischer", "phönizischer" oder "israelitischer" Sprache, Schrift, Kunst oder Religion spricht, sollte sich darüber im Klaren sein, dass es sich um Kategorien einer wissenschaftlichen Taxonomie handelt, nicht mehr und nicht weniger. Man sollte sich davor hüten, derartige Kategorien zu reifizieren, und wird auch die Implikationen, die bestimmte Terminologien mit sich bringen, stets kritisch reflektieren müssen.

Die geographische Eingrenzung bestimmter, bildträgerspezifischer oder gattungsübergreifender ikonographischer oder stilistischer Repertoires ist eine wichtige Voraussetzung für die Differenzierung von 'Kulturprovinzen' – nicht zu verwechseln mit 'Kunstlandschaften'.⁶⁴ Die Verbreitungsfelder und ihre Grenzen müssen nicht für alle Objektgattungen deckungsgleich sein. Allerdings entwickeln sich 'Kulturprovinzen' nicht unabhängig von Handelsnetzen und sind ökonomische oft an politische Rahmenbedingungen gebunden. Je mehr Verbreitungskarten für unterschiedliche Objektgattungen konvergieren, desto eher ist es angemessen, von eigentlichen 'Kulturprovinzen' zu sprechen. Es legt sich deshalb nahe, bei deren Differenzierung mit Begriffen und Entitäten zu operieren, die wir aus der zeitgleichen politischen Geschichte kennen (vgl. hierzu Mazzoni 1999).

⁶³ Vgl. zur luwischen Kunst und Architektur des 1. Jt.s die Zusammenfassung des Forschungsstands von Aro 2003 (bes. 288-298, 307-337 mit Beschränkung auf monumentale Steinskulpturen, Stelen und Felsreliefs).

⁶⁴ Vgl. zur Diskussion den Beitrag von Wicke, oben S. 67f.

Eine besondere Schwierigkeit bei der Erforschung der levantinischen Kulturgeschichte liegt im Nebeneinander von wissenschaftlichen Terminologien und Labels, die teilweise mehr ‘politisch’, d. h. an *politiques* orientiert sind (z. B. Hamat, Damaskus, Sidon, Tyrus), und solchen, die eine quasi-ethnische oder nationale Bedeutung haben (Aramäer, Phönizier, Philister). Was und wer ist gemeint, wenn wir in bezug auf die EZ II B von “Israel” sprechen? Auch hier sollte man sich – wie bei den eben genannten Luwiern und Aramäern – vor kurzschlüssiger Reifizierung und Ethnisierung der archäologischen und historischen Befunde hüten. Wenn hier nach Hinweisen für ein ‘israelitisches’ Elfenbeinhandwerk in Samaria gefragt wurde, dann ging es weder um die Identifikation und Distinktion einer genuin oder exklusiv israelitischen Kulturprovinz noch um eine ethnische oder gar religiöse Überdeterminierung des Labels ‘israelitisch’, sondern allein darum, die Partizipation der samaritanischen Eliten und der von ihr unterhaltenen Handwerker an dem eng geknüpften Netz levantinischer Kulturproduktion zu dokumentieren. Ein zweifellos wichtiges, staatstragendes gesellschaftliches Segment im “Israel” des 9. und/oder 8. Jh.s soll von seiner ‘internationalen’ Umwelt gerade nicht isoliert, sondern als integraler Bestandteil davon und Akteur darin wahrgenommen und besser verstanden werden.

*Die Elfenbeinschnitzereien aus Samaria
und die Religionsgeschichte Israels*

Dass Elfenbeinschnitzereien und ihre Bildwelt nicht nur und nicht spezifisch als religionsgeschichtliche Quellen auszuwerten sind, steht außer Frage, wie denn auch die Funktion dieser Artefakte nicht als eine spezifisch religiöse in einschränkendem Sinne zu verstehen ist. Daraus umgekehrt den Schluss zu ziehen, Elfenbeinschnitzereien hätten mit Religion schlechterdings nichts tun, wäre freilich fatal. Antike ‘Religion’ lässt sich nicht als diskretes, in sich geschlossenes System verstehen und beispielsweise exklusiv auf Kult oder Ritus einschränken, sondern ist stets auf vielfache Weise mit der Welt des Alltags und damit auch anderer kultureller Systeme wie Wirtschaft, Recht, Kunsthandwerk usw. verwoben. Im Übrigen verstehe ich Religion hier grundsätzlich in einem kulturwissenschaftlichen oder ethnographischen Sinn, eben als “kulturelles System”.⁶⁵

Gegenüber einer im engeren Sinn religionsgeschichtlichen Perspektive, welche die Bildträger in erster Linie als Medien für den Transport visuell codierter ‘religiöser’ Inhalte verstand (so der Ansatz in Keel & Uehlinger⁵ 2001; vgl. jüngst auch Oggiano 2005: 85-88), verschiebt sich hier der Blick zu einer in einem etwas weiteren Sinne kultur- und sozialgeschichtlichen, die daneben bzw. zuvor auch die (außerkultische) Funktion und Verwendung der Artefakte im Auge hat und – im Rahmen der Thematik des

⁶⁵ S. o. Anm. 23.

hier dokumentierten Workshops – nach den ökonomischen, technischen und sozialen Voraussetzungen ihrer Produktion fragt. Auch das weiter gefasste archäologische, stilkritische und historische Projekt wird jedoch nicht auf die angemessene Bestimmung des Verhältnisses von Artefakt und Ikonographie nicht verzichten wollen und der Frage nach der *Bedeutung* der dargestellten Motive im Rahmen der samarisch-‘israelitischen’ Kultur- und Religionsgeschichte nicht ausweichen können. Diese Bedeutung zu erheben ist eine wesentliche Aufgabe ikonologischer Beschäftigung mit der altlevantinischen Kleinkunst; spätestens sie spannt den Bogen von den Artefakten zur Religion.

Zahlreiche Kompositionen und Motive auf den Elfenbeinschnitzereien von Samaria entspringen einer ‘religiösen’ Vorstellungswelt oder haben zumindest Anteil an einer ‘religiös’ determinierten Symbolik.⁶⁶ Dies gilt nicht nur für ‘ägyptisierende’ Darstellungen von eindeutig als Gottheiten und Numina ausgezeichneten Gestalten wie dem sitzenden Kind auf/in der Lotusblüte (Crowfoot & Crowfoot 1938: pl. I:1-3), dessen falkenköpfigen und sonnenscheibenbekrönten Verehrern (ebd. pl. I:2) oder geflügelten, gleichfalls sonnenscheibenbekrönten Frauen, die einen *djed*-Pfeiler flankieren (ebd. pl. III:1), Darstellungen also, deren Bedeutung sich – so un-ägyptisch vieles an ihnen sein mag – erst vor dem Hintergrund ägyptischer Prototypen und ihrer mythologischen Bedeutung erschließen. Es gilt auch für Darstellungen gekrönter (ebd. pl. VII:13) oder geflügelter (ebd. pl. IV) anthropomorpher Figuren, die einen stilisierten Baum flankieren, für Keruben am Baum (ebd. pl. V-VI u. ö.), Palmettbäume und Palmetten, Tierkampfsszenen, schreitende Hirsche u. v. a. m. Es gilt m. E. auch vom berühmten Motiv der ‘Frau im Fenster’, selbst oder gerade wenn man die Frau weder als Göttin noch als Priesterin missverstehen und das Motiv nicht, wie früher oft geschehen, unzulässig mit ‘Heiliger Hochzeit’, kultischer Prostitution und anderen religiös überdeterminierten Fantastereien verbinden will (Suter 1992; Rehm 2003). Altlevantinische ‘Religion’ lässt sich nicht ausschließlich auf explizit kultisch-rituelle Funktionszusammenhänge engführen, lässt sich auch nicht analytisch aus der Gesamtheit der kulturellen Selbstrepräsentation extrahieren oder herausdestillieren, sondern ist dieser prinzipiell eingelagert und tritt deshalb – je nach Kontext mit mehr oder weniger Emphase – im visuellen Symbolsystem und in ‘Objektmedien’ überall, nicht nur in bestimmten Teilmengen in Erscheinung.

⁶⁶ I. Oggiano versteht die samarischen Elfenbeinschnitzereien als “l’unico strumento per indagare il mondo della spiritualità della corte samaritana” und “espressione della religiosità della corte” (2005: 85, 87). Der Sprachgebrauch erscheint aus religionswissenschaftlicher Perspektive anachronistisch.

Appendix

Die folgende Liste bietet eine provisorische Zuweisung der in Crowfoot & Crowfoot 1938 publizierten Elfenbeinschnitzereien zu den von G. Herrmann etablierten Traditionen, Schulen und Stilgruppen. Dass diese Klassifikation *in progress* ist, hat Herrmann selbst wiederholt betont (vgl. bes. Anm. 56 zur "triple flower" Gruppe).

- N Northern Tradition (Zentralsyrien, Hamat und Lu'ash)**
 DE drilled eye
 EE excised eye
- I Intermediate Tradition (besser: Südsyrien, u. a. Damaskus)**
 CC collar and crown
 WW wig and wings
 CS crown and scale
 ASG aproned sphinx and griffin
 TF triple flower (s. o. Anm. 56)
 PE pointed ear
 BN beaky nose
- S Southern Tradition (Phönizien incl. phönizische Ateliers im Delta)**
 O ornate
 OAI ornate alternate inlay
 OC ornate cloisonné
 CL champ-levé
 Eg Egyptianizing

Parallelen: AT = Thureau-Dangin et al. 1931; IN IV = Herrmann 1986; IN V = Herrmann 1992a.

Publ.	Kurzbeschreibung, Parallelen, Bemerkungen	Stil
I:1	Konkaves Panel, plain: Sonnenkind in Lotusblüte (vgl. IN IV 1260, 1262-1264; Barnett ² 1975: C. 51); modelliert, <i>cloisonné</i>	SEg, OC
I:2	Panel, plain: Sonnenkind in Lotusblüte, flankiert von kniende(n) Falkenköpfige(n), die ein Göttingenzeichen präsentieren (vgl. IN IV 1002-1003); modelliert, <i>cloisonné</i>	SEg, OC
I:3	Panel, plain: Sonnenkind in Lotusblüte (vgl. IN IV 1262-1264; Barnett ² 1975: C. 51, Suppl. 21)	SEg, OC
II:1	Panel, plain: königliche Frau mit Flagellum (vgl. IN IV 1032-1034; IN V 208); alternate inlay	OAI
II:2	Panel, plain: Heh-Figuren (vgl. IN IV 1005-1006; IN V 305; Barnett ² 1975: Suppl. 21; Falkenköpfige IN V 291-292), Palmettregister; modelliert, <i>cloisonné</i>	SEg, OC
III:1	Panel, plain: Djed-Pfeiler (vgl. IN IV 984, 987, 1008-1009; Barnett ² 1975: C. 52-54, Suppl. 7), flankiert von geflügelten Göttinnen; modelliert, <i>cloisonné</i>	SEg, OC
III:2	Panel, plain: Papyruszeichen, flankiert von Udjat-Augen (vgl. IN IV 984-986); modelliert, <i>cloisonné</i>	SEg, OC
IV:1	Panel, plain: schreitender Genius, Flügelarme nach vorn geöffnet; modelliert, <i>cloisonné</i> (vgl. IN IV 1086)	OC, OAI
IV:2	Panel, plain: schreitender Genius, Flügelarme nach vorn geöffnet; modelliert; Flügel wie V:3	TF?
IV:3	Panel, plain: schreitender Genius, Flügelarme nach vorn geöffnet, Lilie haltend; modelliert; Flügel wie V:3	TF?
IV:4	Panel, plain (oder openwork?): nach vorn gehaltener Flügelarm von schreitendem Genius; modelliert; Flügel wie V:3	TF?
IV:5	Panel, plain: schreitender Genius, Flügelarme nach vorn geöffnet, Lilie haltend; modelliert; Flügel wie V:3 (TF?)	I
V:1	Panel, openwork, tenons: Kerub im Lotusblick (vgl. IN IV 471); modelliert, Blüten flach (vgl. XII:3, XVII:1)	BN?
V:2	Panel, openwork: Kerub im Lotusblick (vgl. IN IV 471-474; Barnett ² 1975: C. 62, S. 162); modelliert	BN
V:3	Panel, plain, tenons: Kerub im Lotusblick (vgl. VII:12, IN IV 599-601; Barnett ² 1975: Suppl. 23, 24, 30); modelliert	TF?

VI:1	Panelfragment, plain?: Flügel eines Sphinx, sehr groß (vgl. XXII:1; Barnett ² 1975: S. 170f)	ASG
VI:2	Panelfragment, openwork: Widderköpfige geflügelte Sphingen flankieren Baum; modelliert, sehr schlank (vgl. VII:3 und IN IV 454, 461, 466 etc.)	ASG
VII:1	Panelfragment, openwork: Flügel eines Greifen oder Sphinx (vgl. IN IV 1137-1138, 1143, 1155 u. ö.); modelliert, <i>cloisonné</i>	OAI
VII:2	Panelfragment, plain: kleiner Kopf (eines Kerub?); modelliert, vgl. XII:8	
VII:3	Panelfragment, plain: Kerub; flach modelliert, sehr schlank	ASG
VII:4	Panelfragment, plain oder openwork?: Flügel eines Genius (nicht Kerub) und Blüte; modelliert, zum Flügel vgl. V:2	BN?
VII:5	Teil einer kleinen Platte mit Rahmen, plain: aufgerichteter Greif (oder Kerub?; vgl. IN IV 127ff); modelliert	
VII:6	Teil einer kleinen Platte mit Rahmen, plain: schreitender Kerub; modelliert	
VII:7	Kleine Platte mit Rahmen, plain: schreitender Kerub; modelliert	
VII:8	Panel, openwork: schreitender Sphinx oder Kerub (vgl. IN IV 1266, 1268); modelliert, <i>cloisonné</i>	OAI
VII:9-10	Panelfragment, plain?: Flügel eines Keruben (vgl. Barnett ² 1975: Suppl. 24, 29, 30); modelliert	TF?
VII:11	Panel, openwork oder plain?: Blatt von stilisiertem Baum; modelliert, Umrisse hervorgehoben (vgl. XVII:4; vgl. IN IV 704)	EE? PE?
VII:12	Panelfragment, plain?: Apron eines schreitenden Keruben, Blütenstengel (vgl. V:3); modelliert	TF?
VII:13	Panelfragment, plain: Mann mit Doppelkrone (vgl. IN IV 1011) vor stilisiertem Baum; modelliert, <i>cloisonné</i>	OAI
VII:14	Panelfragment, plain?: Apron eines schreitenden Sphinx (vgl. IN IV 1010); modelliert, <i>cloisonné</i> ?	OAI
VIII:1	Panel, plain: Kampf von Löwe und Greif; modelliert	DE
VIII:2	Panelfragment, plain: Löwe; modelliert	DE
VIII:3	Panelfragment, plain: Löwe; modelliert	DE?
VIII:4	Panelfragmente, plain: ??; modelliert	
VIII:5	Panelfragment, plain: liegender Bovine; modelliert	DE?
IX:1a-b	Möbelteil, rundplastisch: Löwen, mit Dübellöchern und Verstrebungen (vgl. IN IV 1385)	N?
IX:2-4	Panele, plain: Hockender Löwe (vgl. IN IV 1362-1364); modelliert, Gittercloisonné (vgl. IN IV 1368-1369)	OC?
X:1	Gerahmtes Panel, openwork, seitlicher Tenon: Kampf Löwe gegen Stier; modelliert	EE
X:2	Panel, openwork, obere Rahmenleiste: Kampf Löwe gegen Stier; modelliert	EE?
X:3-5	Panelfragmente, plain: Sphinx (falkenköpfig) über liegendem Feind (vgl. IN IV 1111-1112, 1115); modelliert, <i>cloisonné</i>	OC
X:6-7	Panele, plain: schreitende Bovinen vor Palmette (vgl. IN IV 701ff, 725); modelliert	EE?
X:8	Panel, plain: schreitender Hirsch (vgl. AT 61); modelliert	
XI:1	Panel, openwork, Tenons: höfische Szene: Thronende, Blüte(nständer?), Mann; modelliert	I?
XI:2	Panelfragment: männliches Gesicht (königlicher Zeremonialbart?); modelliert, <i>cloisonné</i>	
XI:3	Panelfragment, openwork?: männliches Gesicht; modelliert	
XI:4	Panelfragment, openwork: männlicher Kopf mit Krone; modelliert, <i>cloisonné</i>	SEg
XI:5	Panelfragment: männliches Gesicht; modelliert	SEg?
XI:6	Panelfragment, plain: männlicher Kopf mit Scheibe, Blütenstengel (oder Lanze?); modelliert	S?
XII:1	Kleine Platte mit Rahmen, plain: grüßender Mann (vgl. XII:9); modelliert	
XII:2	Panelfragment, openwork, dreifache Randleiste oben: Kopf eines Kerubs; modelliert, Streifenhaar	BN
XII:3	Panelfragment, openwork, dreifache Randleiste oben: Kopf eines Kerubs, Blüte von Baum; modelliert, Blüte flach (vgl. V:1, XVII:1, 5)	BN
XII:4	Panelfragment, openwork?: Kopf eines Mannes (Haar, Ohr); modelliert, Haar in Tropfenreihen	OC? OAI?
XII:5	Panelfragment, plain: Kopf eines Mannes (Haar, Ohr); modelliert, Haar versetzt	
XII:6	Teil einer kleinen Platte?, plain: männlicher Kopf; flach modelliert	
XII:7	Panelfragment, plain: Kopf eines Kerubs?; modelliert, Streifenhaar	BN?
XII:8	Teil einer kleinen Platte?, plain: männlicher Kopf; flach modelliert, Haar in Tropfenreihen, vgl. VII:2?	
XII:9	Panelfragment, plain: männlicher Körper, Arm nach vorne gehalten (vgl. XII:1); flach modelliert, Schurz gestreift	
XII:10	Panelfragment, plain: Unterschenkel, Mantel; flach modelliert, inlays?	
XII:11	Panelfragment, plain: Scheibe mit Doppelfeder (Krone über Djed-Pfeiler, vgl. IN IV 1008; Barnett ² 1975: C. 48); flach modelliert, <i>cloisonné</i>	
XII:12	Panelfragment, openwork: Vorderarm; modelliert	
XII:13	Panelfragment, openwork, Doppelrahmen unten, Tenon: Fuß (vgl. IN IV 1062); modelliert	OAI?
XII:14	Panelfragment, plain: männlicher Oberkörper und Arm, Armreif; modelliert, <i>cloisonné</i>	
XII:15	Panelfragment, plain?: Gewand mit Borte; modelliert	
XII:16	Panelfragment, plain: Schulter eines Kerubs, Flügelansatz; modelliert	

XII:17	Panelfragment, plain: Schulter eines Kerubs, Flügelansatz; modelliert	
XII:18	Fragment einer kleinen Platte, Rahmen unten, plain: kniender Mann (Schurz etwas anders als I:2, II:2); modelliert	S
XII:19	Panelfragment, plain: Unterschenkel, Schurz, Mantel; modelliert	
XIII:1	Panelfragment, plain: zwei Kolonnen Hieroglyphen (vgl. IN IV 995-996, 1035-1036); <i>champ-levé</i>	
XIII:2	Panel oder Platte: Frau in dreirahmigem Fenster mit Balustrade; modelliert	
p. 29	(fig. 4) Panel oder Platte: dreirahmiges Fenster mit Balustrade; modelliert	
XIII:3	Panelfragment, plain: Fisch; modelliert	
XIII:4	Panelfragment, openwork: geflügelter Uräus auf Blüte (wahrscheinlich vor Kerub oder Wid- dersphinx); modelliert	S?
XIII:5	Panelfragment, openwork, Randleiste oben, Tenon: Uräus (vgl. IN V 408) mit Sonnenscheibe (vgl. IN V 406) und Blüte; modelliert	S?
XIII:6	Fragment von Platte?, plain: Capride aufgerichtet an Baum (vgl. IN IV 583-586); modelliert	N
XIII:7	Panelfragment?, openwork?: Capridenkopf; modelliert	N
XIII:8	Fragment, plain: Falkenkopf mit Doppelkrone; modelliert	S
XIII:9	Fragment: Ibis mit Krone?; modelliert, sehr fein (vgl. IN IV 1125)	OC
XIII:10	Fragment von Platte?, plain: Capride aufgerichtet an Baum; modelliert	
XIII:11	Fragment, plain: Liegendes Seth-Tier (von hieroglyphischer Inschrift?; vgl. IN IV 95, 962); model- liert	SEg
XIII:12	Fragment, plain: Kopf eines Ibex (oder Pavians?); modelliert	
XIII:13	Panelfragment, plain: Vorderarm, offeriert Udjat-Auge; modelliert, Inlays	OC
XIV:1	Panel: Blütenbaum, König schlägt Feind (zur Haltung des Schlagenden vgl. IN IV 1176); <i>champ- levé</i>	CL
XIV:2, 8	Platten: Genius mit nach vorne geöffneten Flügelarmen, eine Blüte haltend (vgl. IN IV 1177-1178); <i>champ-levé</i>	CL
XIV:3	Panelfragment: Falkenköpfiger, gekrönter Sphinx an Baum? (vgl. IN IV 1180, 1186), Pal- mettengirlande (vgl. IN IV 1173); <i>champ-levé</i>	CL
XIV:4	Panelfragment: Kopf eines Greifen am Baum (vgl. IN IV 1171, 1175); <i>champ-levé</i> , unfertig!	CL
XIV:5	Panelfragment: geflügelter Sphinx (falkenköpfig?) mit Krone an Baum (vgl. IN IV 1171, 1175, 1180); <i>champ-levé</i>	CL
XIV:6	Panelfragment: Kerub oder Sphinx an Baum (vgl. IN IV 1171, 1175, zum Baum auch 1197); <i>champ-levé</i>	CL
XIV:7	Panelfragment: Sphinx über liegendem Feind (vgl. Barnett ² 1975: Suppl. 48); <i>champ-levé</i>	CL
XIV:8	Panelfragment: Genius mit nach vorne geöffneten Flügelarmen, eine Blüte erobern; <i>champ-levé</i>	CL
XIV:9- 10	Panelfragmente: Genius, scheibenbekrönt?, eine Blüte haltend vor Baum (vgl. IN IV 1177); <i>champ- levé</i>	CL
XIV:11	Panelfragment: grüßender Genius mit Blüte, Flügel (eines Kerubs oder eines geflügelten Genius?); <i>champ-levé</i>	CL
XV:1	Halbrunde Platte: Girlande: offene Lotus- und Lilienblüten; <i>champ-levé</i>	CL
XV:2	Streifen: alternierend offene und geschlossene Lotusblüten (unverbunden); <i>champ-levé</i>	CL
XV:3	Streifen: Girlande: offene und geschlossene Lotusblüten (vgl. IN IV 1201, 1203-1204); <i>champ-levé</i>	CL
XV:4	Streifen: Girlande: offene und geschlossene Lilien (etwas anders IN IV 1202); <i>champ-levé</i>	CL
XV:5	Plättchen: offene zwischen zwei geschlossenen Lotusblüten; <i>champ-levé</i>	CL
XV:6	Fragment: Girlande? Lotus und Lilienblüten; <i>champ-levé</i>	CL
XV:7	Fragment: Girlande? Lilienblüten; <i>champ-levé</i>	CL
XV:8	Fragment: Girlande: offene und geschlossene Lotusblüten; <i>champ-levé</i>	CL
XV:9	Fragment: Girlande: geschlossene Lotusblüten und Palmetten (vgl. ähnlich IN IV 1202); <i>champ- levé</i>	CL
XVI:1-2, 7	Streifen, plain: Girlande: offene und geschlossene Lotusblüten (vgl. IN IV 867, 1230-1235); <i>champ-levé</i> , leicht modelliert, Umrisse hervorgehoben	I / S?
XVI:3	Panelfragment, plain: Girlande? Lilien (vgl. IN IV 1236); leicht modelliert, Umrisse hervorgehoben	I / S?
XVI:4	Panelfragment, plain: Girlande: Lotus- und Lilienblüten; leicht modelliert, Umrisse hervorgehoben	S?
XVII:1	Panelfragment, openwork: Blüten von Baum bzw. Dickicht, Dreifachrandleiste unten, Tenon; modelliert, Blüten flach (vgl. V:1, XII:2, XVII:5)	BN?
XVII:2	Panelfragment, openwork: Blüten von Baum bzw. Dickicht, Dreifachrandleiste oben, Tenon; modelliert (vgl. V:2, XII:3, XVII:2)	BN

XVII:3	Panelfragment, openwork: Blütenbaum bzw. "floral background" (vgl. IN IV 1095, 1098); modelliert, <i>cloisonné</i>	OAI
XVII:4	Panelfragment, openwork: Blütenbaum; modelliert, Umriss hervorgehoben (vgl. IN IV 595, 768-771)	PE
XVII:5	Panelfragment, openwork, Dreifachrandleiste oben: Blüte von Baum oder Dickicht; modelliert, Blüten flach (vgl. V:1, XII:3, XVII:1)	BN?
XVII:6	Panelfragment, openwork: Blütenbaum; modelliert, <i>cloisonné</i> (vgl. IN IV 1077-1080; IN V 344)	OAI
XVII:7	Panelfragment, plain: Blütenbaum; modelliert, Umriss hervorgehoben, <i>cloisonné</i>	I / S?
XVII:8	Panelfragment, plain: Blütenbaum; modelliert, <i>cloisonné</i>	S
XVII:9	Panelfragment, openwork, Dreifachrandleiste oben: Blüte von Baum oder Dickicht; modelliert, Blüten flach (vgl. V:1, XII:3, XVII:2, 5)	ASG, BN?
XVII:10	Panelfragment, openwork?: Blüte von Baum oder Dickicht (vgl. V:3); modelliert, Umriss hervorgehoben	ASG PE? TF?
XVII:11	Panelfragment, plain: Blüten von Baum; modelliert	ASG, TF?
XVII:12	Panelfragment, plain: Blüte von Baum oder Dickicht; modelliert	S
XVII:13	Panelfragment, plain, Randleiste oben: Blüte (Papyrus); modelliert	S
XVII:14	Panelfragment, plain: Blüte (vgl. XXI:1); modelliert	S?
XVIII:1- XIX:3, XX:3-5	Palmette, openwork, Doppelrandleiste unten und oben; modelliert, Umriss hervorgehoben (vgl. IN IV 867, 1230-1235; Arslan Tash; Khorsabad)	
XX:1-2	Palmette, openwork, ohne Randleiste, Tenons oben und unten; modelliert (vgl. IN IV 813-815)	
XX:3	Palmette, openwork, einfache Randleiste, Tenon oben (unten nicht erhalten); modelliert, Umriss hervorgehoben	
XX:4	Palmette, openwork, Doppelrandleiste oben, Tenons oben und unten; modelliert, Umriss hervorgehoben	
XX:5	Palmette, openwork (Randleisten und Tenons nicht erhalten): Modelliert, Umriss hervorgehoben	
XXI:1	Vertikaler Streifen, plain, doppelte bzw. dreifache Randleiste links, doppelte Randleiste unten: Lilienblütenkompositionen übereinander (vgl. XVII:14); modelliert	
XXI:2	Plaque, plain: stilisierter Blütenbaum; modelliert (vgl. IN IV 174, 179)	ASG
XXI:3	Plaque, plain, unfertig, Lehrlingsstück aus Atelier?: stilisierter Blütenbaum (vgl. IN IV 1223, 1225); nur in Umrissen gezeichnet	lokal
XXI:4	Vertikaler Streifen, plain: Komposition aus versetzten Blüten; modelliert, Umriss hervorgehoben (vgl. IN IV 169-173 und bes. 183, 1227)	ASG, lokal?
XXI:5	Vertikaler Streifen, plain: Komposition aus versetzten Blüten (vgl. IN IV 183, 1227); erst in Umrissen gezeichnet, Vorarbeit für Stück wie XXI:4? (vgl. IN V 270-272).	ASG, lokal
XXI:6	Streifen, plain: offene Blüten von oben; sehr flach modelliert, Hintergrund abgearbeitet	
XXI:7	Streifen, plain: Guilloche	
XXI:8	Streifen?, plain: geometrische Übung: Kreise, Blüten, Verbindungen, Lehrlingsstück aus Atelier?	lokal
XXI:9	Streifen, plain: Geometrisches Muster	
XXI:10	Rahmen?, plain: Geometrisches Muster	
XXII:1	Panelteile: Teil eines stilisierten Baumes; modelliert, sehr groß (vgl. VI:1; IN IV 784)	
XXII:3	Fragment eines unbearbeiteten Elefantenzahns	
XXV	Hebräische Schriftzeichen: 1?, 2?, 5, 6?, 8, 9?, 10!, 11?, 12, 16!, 18!	

BIBLIOGRAPHY

- Aro, S., 2003, Art and Architecture, in: H. C. Melchert, ed., *The Luwians* (Handbook of Oriental Studies I,68), Leiden, 281-337.
- Aubet, M. A., 1993, *The Phoenicians and the West. Politics, Colonies and Trade*, Cambridge.
- Avigad, N., 1993, s. v. Samaria (city), in: E. Stern et al., ed., *New Encyclopaedia of Archaeological Excavations in the Holy Land*, Jerusalem, Vol. IV, 1300-1310.
- Avigad, N. & Sass, B., 1997, *Corpus of West Semitic Stamp Seals*, Jerusalem.
- Bammer, A., 1992, Ivories from the Artemision at Ephesus, in: Fitton, ed., 1992, 185-204.
- Barag, D., 1983, Glass Inlays and the Classification and Dating of Ivories from the Ninth-Eighth Centuries B.C., *AnSt* 33, 163-167.
- Barkay, G., 1992, The Iron Age II-III, in: A. Ben-Tor, ed., *The Archaeology of Ancient Israel*, New Haven & London, 303-373.
- Barnett, R. D., 1939a, Phoenician and Syrian Ivory Carving, *PEQ* [71], 4-19.
- 1939b, Rez. Crowfoot & Crowfoot 1938, *PEQ* [71], 169-173.
- 1957, ²1975, *A Catalogue of the Nimrud Ivories. With other examples of Ancient Near Eastern Ivories in the British Museum*, London.
- 1982, *Ancient Ivories in the Middle East and Adjacent Countries* (Qedem 14), Jerusalem.
- Beck, P., 2000, The art of Palestine during the Iron Age II: local traditions and external influences (10th-8th centuries BCE), in: Uehlinger, ed., 2000, 165-184.
- Bohrer, F. N., 2003, *Orientalism and Visual Culture. Imagining Mesopotamia in Nineteenth-Century Europe*, New York.
- Brize, P., 1992, New Ivories from the Samian Heraion, in: Fitton, ed., 1992, 163-172.
- Bunnens, G., 1997, Carved Ivories from Til Barsib, *AJA* 101, 435-450.
- Crowfoot, J. W. & G. M., 1933, The Ivories from Samaria, *PEQ* [65], 7-26.
- 1938, *Early Ivories from Samaria* (Samaria-Sebaste. Reports of the Work of the Joint Expedition in 1931-1933 and of the British Expedition in 1935, no. II), London.
- Davies, G. I. et al., 1991, *Ancient Hebrew inscriptions: corpus and concordance*, Cambridge.
- Delavault, B. & Lemaire, A., 1979, Les inscriptions phéniciennes de Palestine, *RSF* 7, 1-40.
- Dever, W. G., 2001, *What Did the Biblical Writers Know, and When Did They Know It? What Archaeology Can Tell Us about the Reality of Ancient Israel*, Grand Rapids, MI & Cambridge.
- Ferris Beach, E., 1992, The Samaria Ivories, *Marzeah* and Biblical Texts, *BA* 55, 130-139.
- Fischer, P. M. & Herrmann, G., 1995, A Carved Bone Object from Tell Abu al-Kharaz in Jordan: A Palestinian Workshop for Bone and Ivory?, *Levant* 27, 145-163.
- Fitton, J. L., ed., 1992, *Ivory in Greece and the Eastern Mediterranean from the Bronze Age to the Hellenistic Period* (BM Occasional Paper 85), London.

- Frankenberry, N. K. & Penner, H. H., 1999, Clifford Geertz's Long-Lasting Moods, Motivations, and Metaphysical Conceptions, *Journal of Religion* 79, 617-640.
- Frankfort, H., 1970, *The Art and Architecture of the Ancient Orient*. Fourth revised impression (The Pelican History of Art), Harmondsworth, Middlesex.
- Freyer-Schauenburg, B., 1966, *Elfenbeine aus dem samischen Heraion. Figürliches, Gefäße und Siegel* (Universität Hamburg. Abhandlungen aus dem Gebiet der Auslandskunde, 70 = B/40), Hamburg.
- Geertz, C., 1966, Religion as a Cultural System, in: M. Banton, ed., *Anthropological Approaches to the Study of Religion* (Association of Social Anthropologists Monographs 3), London, 1-46.
- 1973, *The Interpretation of Cultures. Selected Essays*, New York (repr. 2000).
- Gottowik, V., 1997, *Konstruktionen des Anderen. Clifford Geertz und die Krise der ethnographischen Repräsentation*, Berlin.
- Herrmann, G., 1986, *Ivories from Room SW 37, Fort Shalmaneser* (Ivories from Nimrud IV), London.
- 1992a, *The Small Collections from Fort Shalmaneser* (Ivories from Nimrud V), London.
- 1992b, The Nimrud Ivories, 2: A Survey of the Traditions, in: B. Hrouda, S. Kroll & P. Z. Spanos, eds., *Von Uruk nach Tuttul, eine Festschrift für Eva Strommenger*, Munich, 65-79.
- 1996, ed., *The Furniture of Western Asia – Ancient and Traditional*, Mainz.
- 2000, Ivory carving of first millennium workshops, traditions and diffusion, in: Uehlinger, ed., 2000, 267-282.
- 2002, The Nimrud Ivories, 5: The 'Ornate Group', in: L. al-Gailani Werr et al., *Of Pots and Plans. Papers on the Archaeology and History of Mesopotamia and Syria presented to David Oates in Honour of his 75th Birthday*, London, 128-142.
- Herrmann, G., Coffey, H. & Laidlaw, S., 2004, *The Published Ivories from Fort Shalmaneser, Nimrud – A Scanned Archive of Photographs*, London.
- Herrmann, G. & Millard, A., 2003, Who used ivories in the early first millennium BC?, in: T. Potts, M. Roaf & D. Stein, eds., *Culture through Objects. Ancient Near Eastern Studies in Honour of P.R.S. Moorey*, Oxford, 377-402.
- Karageorghis, V., 1973, *Excavations in the Necropolis of Salamis III* (Salamis 5), Nicosia.
- Keel, O., 1992, *Das Recht der Bilder, gesehen zu werden. Drei Fallstudien zur Methode der Interpretation altorientalischer Bilder* (OBO 122), Freiburg Schweiz & Göttingen.
- 1998, *Goddesses and Trees, New Moon and Yahweh. Ancient Near Eastern Art and the Hebrew Bible* (JSOT.S 261), Sheffield.
- Keel, O. & Uehlinger, C., 1992, ⁵2001, *Göttinnen, Götter und Gottessymbole. Neue Erkenntnisse zur Religionsgeschichte Kanaans und Israels aufgrund bislang unerschlossener ikonographischer Quellen* (Quaestiones disputatae 134), Freiburg i. Br. et al.; engl. transl. 1998, *Gods, Goddesses, and Images of God in Ancient Israel*, Minneapolis, MN & Edinburgh.
- Kenyon, K. M., 1960, ⁴1979, *Archaeology in the Holy Land*, London & New York.

- Lemaire, A., 1976, Note sur quelques inscriptions sur ivoire provenant de Nimrud, *Semitica* 26, 65-69.
- Loud, G. & Altman, C. B., 1938, *Khorsabad II. The Citadel and the Town* (OIP 38), Chicago.
- von Luschan, F., 1943, *Die Kleinfunde von Sendschirli. Ausgrabungen in Sendschirli V* (MOS 15), Berlin.
- Macalister, R. A. S., 1912, *The Excavation of Gezer, 1902-1905 and 1907-1909*, London.
- Maier, C. & Dörrfuß, E. M., 1999, "um mit ihnen zu sitzen, zu essen und zu trinken". Am 6,7; Jer 16,5 und die Bedeutung von *marzeah*, *ZAW* 111, 45-57.
- Mazar, A., 1990, *The Archaeology of Israel* (Anchor Bible Reference Library), Garden City, NY.
- Mazzoni, S., 1999, Pots, People and Cultural Borders in Syria, in: L. Milano et al., eds., *Landscapes, Territories, Frontiers and Horizons in the Ancient Near East* (XLIV Rencontre Assyriologique Internationale), Padova, 139-152.
- McLaughlin, J. L., 2001, *The marzēah in the Prophetic Literature. References and Allusions in Light of the Extra-Biblical Evidence* (VT.S 86), Leiden.
- Millard, A. R., 1962, Alphabetic Inscriptions on Ivories from Nimrud, *Iraq* 24, 41-51.
- 1986, Fitters' Marks, in: Herrmann 1986, vol. 1, 43-46.
- Muscarella, O. W., 1980, *The Catalogue of Ivories from Hasanlu, Iran* (University Museum Monograph 40; Hasanlu Special Studies, II), Philadelphia, PA.
- Na'aman, N. & Aviv, R., 1995, Hazael of 'Amqi and Hadadezer of Beth-rehob, *UF* 27, 381-394.
- Oggiano, I., 2005, *Dal terreno al divino. Archeologia del culto nella Palestina del primo millennio*, Roma.
- Poulsen, F., 1912, *Der Orient und die frühgriechische Kunst*, Leipzig.
- Puech, E., 1981, L'ivoire inscrit d'Arslan-Tash et les rois de Damas, *RB* 88, 544-562.
- Rehm, E., 2003, Abschied von der Heiligen Hure. Zum Bildmotiv der "Frau am Fenster" in der phönizisch-nordsyrischen Elfenbeinschnittkunst, *UF* 35, 487-520.
- Reisner, G. A., Fisher, C. S. & Lyon, D. G., 1924, *Harvard Excavations at Samaria*, Cambridge, MA.
- Renz, J. [& Röllig, W.], 1995, *Handbuch der althebräischen Epigraphik, Bd. 1: Text und Kommentar*, Darmstadt.
- Riis, P. J. & Buhl, M.-L., 1990, *Les objets de la période dite syro-hittite (Age du Fer). Hama II.2. Fouilles et recherches de la Fondation Carlsberg 1931-1938* (NSk.SB 12), København.
- Röllig, W., 1974, Alte und neue Elfenbeinschriften, *Neue Ephemeris für semitische Epigraphik* 2, 37-64.
- Safer, F. & al-Iraqi, M. S., 1987, *Ivories from Nimrud*, Baghdad.
- Sakellarakis, Y. A., 1992, The Idaean Cave Ivories, in: Fitton, ed., 1992, 113-140.
- Schroer, S., 1987, *In Israel gab es Bilder. Nachrichten von darstellender Kunst im Alten Testament* (OBO 74), Freiburg Schweiz & Göttingen.
- Suter, C. E., 1992, Die Frau am Fenster in der orientalischen Elfenbeinschnittkunst des frühen 1. Jahrtausends v. Chr., *JSKBW* 29, 7-28.

- Tappy, R. E., 1992, *The Archaeology of Israelite Samaria. Volume I: Early Iron Age through the Ninth Century BCE* (HSS 44), Atlanta, GA.
- 2001, *The Archaeology of Israelite Samaria. Volume II: The Eighth Century BCE* (HSS 50), Winona Lake, IN.
- Thomasson, A. K., 1999, *Capturing the Exotic: Royal Ivory Collecting and the Neo-Assyrian Imagining of North Syria*, unpubl. PhD diss., Columbia University, New York.
- Thureau-Dangin, F. et al., 1931, *Arslan-Tash* (BAH 16), Paris.
- Uehlinger, C., ed., 2000, *Images as media, Sources for the cultural history of the Near East and the Eastern Mediterranean (1st millennium BCE)* (OBO 175), Fribourg & Göttingen.
- 2002, Hanun von Gaza und seine Gottheiten auf Orthostatenreliefs Tiglatpile-sers III., in: U. Hübner & E. A. Knauf, Hg., *Kein Land für sich allein. Studien zum Kulturkontakt in Kanaan, Israel/Palästina und Ebir-nâri* (FS M. Weippert; OBO 186), Freiburg Schweiz & Göttingen, 94-127.
- 2005, "Medien" in der Lebenswelt des antiken Palästina?, in: C. Frevel, Hg., *Medien im antiken Palästina. Materielle Kommunikation und Medialität als Thema der Palästinaarchäologie* (Forschungen zum Alten Testament II/10), Tübingen, 31-61.
- Watzinger, C., 1933, *Denkmäler Palästinas. Eine Einführung in die Archäologie des Heiligen Landes*. Bd. I: Von den Anfängen bis zum Ende der israelitischen Königszeit, Leipzig.
- Weippert, H., 1988, *Palästina in vorhellenistischer Zeit* (Handbuch der Archäologie. Vorderasien II,1), München.
- Winter, I. J., 1976, Phoenician and North Syrian ivory carving in historical context: questions of style and distribution, *Iraq* 38, 1-22.
- 1981, Is there a South Syrian style of ivory carving in the early first millennium BC?, *Iraq* 43, 101-130.
- Yadin Y. et al., 1958, Hazor. An Account of the First Season of Excavations, 1955, Jerusalem.
- Zaccagnini, C., 1983, Patterns of Mobility among Ancient Near Eastern Craftsmen, *JNES* 42, 245-264.
- 1984, La circolazione dei beni di lusso nelle fonti neo-assire (IX-VII se. a.C.), *Opus. Rivista Internazionale per la Storia Economica e Sociale dell'Antichità* III, 235-247.

Assyrische Möbel für den assyrischen Herrscher!¹

Ellen Rehm

Die bekannteste Reliefszene aus den Kulturen des Alten Orients ist die des auf einer Kline liegenden Königs Assurbanipal, der nach dem Sieg über den elamischen König Te'uman mit seiner Frau in einer Laube feiert (*Pl. XXVII:1*)². Diese sehr ansprechende Szene hat für die Wissenschaft eine große Bedeutung. Da hier eine Person zum einzigen Mal in der altorientalischen Kunst liegend trinkt und man diese Sitte als nicht assyrisch ansah – war sie doch besonders in der griechischen Welt zu Hause –, interpretierte man sie als westlichen Einfluß. Hinzu kam, daß man die figürlichen Möbelverzierungen am Abschluß der Beine des Bettes mit den Elfenbeinen des Motivs der “Frau am Fenster” in Verbindung brachte, das im phönizischen Gebiet belegt ist. Gerne wird das Motiv der “Frau am Fenster” mit Kultprostitution, wie sie bei Herodot für Babylon beschrieben wird oder mit dem Aphrodite-Kult verbunden.³ Die Deutung der gesamten Szene als Darstellung eines westlichen Rituals wie das des – allerdings nicht näher zu bestimmenden – *marzeah* Fests waren zwangsläufig.⁴ Das würde bedeuten: Phönizische Möbel für den assyrischen König! M. E. ist dies eine Fehlinterpretation, weswegen hier für “Assyrische Möbel für den assyrischen Herrscher!” plädiert wird. Die Begründung dafür soll im Folgenden dargelegt werden.

¹ Dieser Artikel setzt sich zusammen aus meinen Ausführungen anlässlich des Kolloquiums und einem Vortrag, den ich im Rahmen meines Habilitationsverfahrens an der Universität Frankfurt/Main hielt. Anlaß sich erneut mit dem Thema der “Frau am Fenster” auseinanderzusetzen war eine Diskussion im Sonderforschungsbereich 295 (Kulturelle und sprachliche Kontakte – Prozesse des Wandels in historischen Spannungsfeldern Nordostafrikas/Westasiens) an der Universität Mainz. Mein Dank gilt E. A. Braun und H. Matthäus, die mir beratend zur Seite standen.

² Barnett 1976: Taf. LXIII-LXV bzw. Barnett & Lorenzini 1975: 169-170.

³ Washbourne 1999. Hier findet man die m. E. in dieser Form falsche und oft publizierte Gleichsetzung Ishtar = Astarte = Aphrodite in Zusammenhang mit “Heiliger Hochzeit” und Kultprostitution. Demzufolge sieht die Autorin dann auch in der Gartenszene des Assurbanipal eine Darstellung der Heiligen Hochzeit (171f.). Vgl. jetzt auch Rehm 2003.

⁴ Gubel 1989.

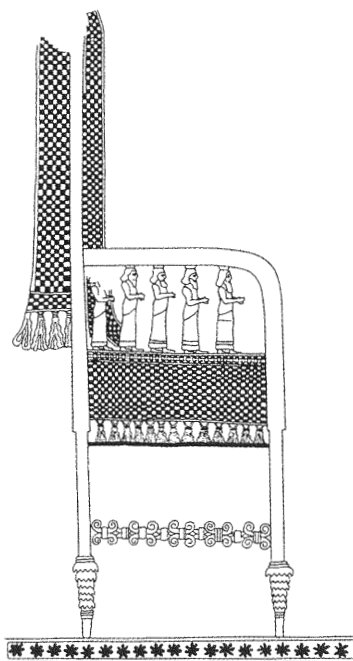


Fig. 1 Throndarstellung aus der Zeit Tiglatpilesars III. [nach Hrouda 1965: Taf. 14,3].

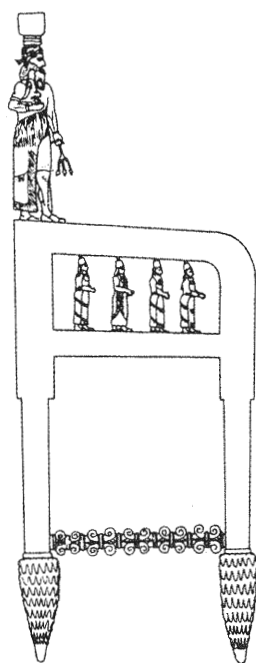


Fig. 2 Throndarstellung aus der Zeit Tiglatpilesars III. [nach Hrouda 1965: Taf. 41].

Die Möbel der neuassyrischen Zeit waren aus Holz gefertigt und mit Bronze, Elfenbein oder Edelmetall verziert.⁵ Aufgrund der Vergänglichkeit des Holzes sind, wenn überhaupt, nur die Teile aus den anderen, den kostbaren Materialien erhalten. Form und Gestaltung der Möbel sind daher in erster Linie von den zahlreichen Darstellungen bekannt. Hier sind neben den – aufgrund ihres kleinen Formats – oft summarischen Wiedergaben auf den Bronzebändern der Tore aus Balawat die Reliefs aus den Palästen der neuassyrischen Herrscher aufschlußreich. Hinzu kommen die Felsreliefs aus Maltai und die Wandmalereien aus dem sogenannten Gouverneurspalast in Til Barsip.

An dieser Stelle sollen die figürlich verzierten Möbel interessieren und zwar die, die mit anthropomorphen Gestalten versehen sind. Es handelt sich um Throne, Hocker, Tische und in einem Fall um einen Thronwagen aus der Zeit Tiglathpilesars III., Sargons II., Sanheribs und Assurbanipals. Alle Möbel gehören zum Herrscher mit Ausnahme der Darstellungen auf den Felsreliefs von Maltai, die Götterthronen wiedergeben. Die Möbel sollen im Folgenden kurz vorgestellt werden.

⁵ Salonen 1963.

Die ältesten Darstellungen sind Tiglatpilesar III.-zeitlich und stammen aus Til Barsip in Nordsyrien. Die leider nur in Zeichnung bekannten Wandmalereien in den Räumen XXIV (*Fig. 1*)⁶ und XLVII⁷ – von denen die schlechter erhaltenen aus Raum XLVII analog zu denen aus Raum XXIV zu ergänzen sind – zeigen jeweils den Herrscher, hinter dem hohe Beamte stehen; vor ihn treten vier weitere, von denen der letzte der Einführer ist, der Tributbringende heranwinkt. In beiden Fällen sitzt der Herrscher auf einem Thron, seine Füßen ruhen auf einem Schemel. Thron und Schemel stehen auf einer Plattform. Der Thron ist mit Rücken- und Seitenlehnen ausgestattet, der Querbalken unten zwischen den Beinen mit querliegenden Doppelvoluten verziert, die Füße mit mehreren, von oben nach unten sich verkleinernden Blütenkränzen dekoriert. Wohl über die Sitzfläche bis hinauf zur Rückenlehne breitete man ein Tuch aus kariertem Stoff, das auf der Rückseite der Lehne herabhängt und in Fransen endet. Ein Stoff mit gleichem Muster bedeckte die Sitzfläche und fällt an den Seiten herab.⁸ Für diese Untersuchung sind die Figuren relevant, die sich unterhalb der Armlehne befinden und sie stützen. In der Zeichnung erkennt man fünf menschliche bärtige Figuren im Schalgewand Nr. 2 mit im Nacken gebauschten Haaren und in der Taille vorgestreckten Händen. Die Figuren sind zur Thronvorderseite gerichtet und im Profil zu sehen. Sie tragen keine Kopfbedeckung, aber die Köpfe sind mit der Lehne durch eine Art Kissen verbunden. Dies verleiht den Figuren den typischen karyatidenartigen Charakter – vergleichbar mit denen der wassersperrenden Götterfiguren aus dem Nabu-Tempel in Chorsabad.⁹ Ihre Handhaltung entspricht aber eher Königen, die mit Schalgewand Nr. 2 bekleidet sind und durch die eingeschränkte Bewegungsfreiheit des linken Armes die Hände in Taillenhöhe halten. Darauf soll gleich noch näher eingegangen werden.

In Chorsabad sind auf den Sargon II.-zeitlichen Reliefs, die sich an der Fassade L befanden, assyrische bartlose Palastangehörige, Eunuchen, wiedergegeben, die u. a. Möbel zum König tragen. Neben den nur ornamental dekorierten Möbeln sind vier bzw. fünf Möbel zu nennen, die figürlich verziert sind. Das erste Beispiel ist ein Stuhl, der den Thronen aus Til Barsip nahe steht (*Fig. 2*)¹⁰. Der Querbalken zwischen den Beinen ist ebenfalls mit einem Doppelspiralmuster dekoriert; das Element an den Füßen, das einst aus Blattkränzen bestand, hat jetzt eher eine traubenartige Form angenommen. Die Rückenlehne ist allerdings anders als in Til Barsip gestaltet: Sie wird aus einer Figur eines Genius mit Zweig und Ziege gebil-

⁶ Thureau-Dangin & Dunand 1936: Taf. XLIX; Hrouda 1965: Taf. 14,3.

⁷ Thureau-Dangin & Dunand 1936: Taf. LII; Hrouda 1965: Taf. 14,4 (ohne Einzeichnung der Figuren).

⁸ Vgl. die deutlichere Darstellung: Hrouda 1965: Taf. 13, 15.16.

⁹ Loud & Altman 1938: Taf. 47.

¹⁰ Loud 1936: Fig. 44; Hrouda 1965: Taf. 14,1 (aus formalen Gründen hier seitenverkehrt abgebildet).

det, die aus zeitgleichen Reliefs bekannt ist.¹¹ Auf dem Kopf des Genius befindet sich das oben schon erwähnte kleine Kissen und ein fast quadratisches Element – es zeigt die Seitenansicht des die Lehne abschließenden Balkens. Von vorne war sicher beiderseits der Lehne ein Genius zu sehen, er wird an dieser Stelle vollplastisch geformt gewesen sein. Die kleineren Figuren unterhalb der Armlehne erinnern in ihrer Anordnung und vor allem auch mit ihren vor der Taille zusammengelegten Händen an Til Barsip. Nur handelt es sich hier um Gestalten mit Tiara und eindeutig mit dem Schalgewand Nr. 2.¹² Dieses Gewand sein. Dieses Detail ist auf dem Foto der Publikation leider nicht genauer zu erkennen. Das Schalgewand Nr. 2, in das diese Stützfiguren gekleidet sind, hat eine alte Tradition und wird bereits in mittelassyrischer Zeit von Tukulti-Ninurta I. auf seinem Symbolsockel aus Assur getragen. Die neuassyrischen Könige übernahmen und verwendeten es fast ausschließlich in rituellem Kontext¹³; es ist demnach ein Gewand, das in seiner archaischen Form tradiert wurde. Zwei Standbilder von Salmanasser III., einmal mit Tiara¹⁴ und das andere Mal ohne Kopfbedeckung¹⁵, zeigen diesen Typus in seiner rundplastischen Ausführung. Eine Seitenansicht verdeutlicht die Ähnlichkeit zu den Stützfiguren (*Pl. XXVII:2*)¹⁶. Eine Deutung der Stützfiguren als Abbilder des Königs, der diesen Thron benutzt, schließt sich m. E. aus. Eher könnte es sich bei diesen Figuren, wie Braun-Holzinger vorschlug, um Abbilder früherer Herrscher handeln¹⁷, die hier eine schützende Funktion ausüben sollten. Dies würde auch erklären, warum sich an anderen Gegenständen ebenfalls diese Figuren finden. Zu nennen ist ein Griff aus Nimrud, der diese Figur in Verbindung mit einem Widderkopf unten und Genien am Sakralbaum im Fries oben zeigt. Eine Inschrift des Assurnasirpal II. auf dem Gewand der Figur deutet auf einen Gebrauch im königlichen Umfeld hin.¹⁸ Ein weiterer Griff ist als Halbfigur gebildet. Sie ist mit einer Tiara ausgestattet, Augen und Bart waren eingelegt. Hier ist deutlich der linke, vom Gewand eingeschlagene Arm zu sehen, die Hände sind vor der Taille zusammengelegt.¹⁹

¹¹ Vgl. Strommenger 1962: Abb. 227.

¹² Laut Hrouda in einem Fall ein anderes Gewand, aber eine Fotografie zeigt deutlich, daß es sich um vier gleiche Gewänder handelt, vgl. Amiet 1977: Abb. 116 vorne im Farbteil.

¹³ Braun-Holzinger 1994.

¹⁴ Strommenger 1970: Taf. 6, b. 7.

¹⁵ Strommenger 1970: Taf. 4.

¹⁶ Strommenger 1970: Taf. 5.

¹⁷ Braun-Holzinger 1994.

¹⁸ Safer & al-Iraqi 1987: 145 Nr. 130 (Abb. steht auf dem Kopf); *La terra tra i due fiumi* 1985: 321 bzw. 389-399 Nr. 159.

¹⁹ Safer & al-Iraqi 1987: 151f. Nrn. 134-136.

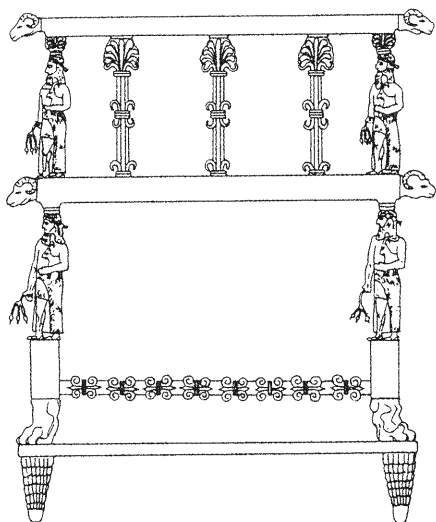


Fig. 3 Tischdarstellung aus der Zeit Sargons II. [nach Hrouda 1965: Taf. 16,3].

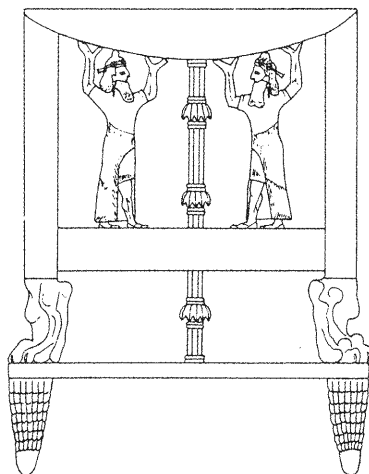


Fig. 4 Tischdarstellung aus der Zeit Sargons II. [nach Hrouda 1965: Taf. 13,5].

Ein weiteres Möbelstück ist anzuschließen, das heute verschollen und nur noch in Zeichnung vorhanden ist.²⁰ Diese Zeichnung gibt als Rückenlehnen-Figur einen Genius in Schalgewand Nr. 1 mit Hörnermütze und Lilienbekrönung wieder, eine Figur, die auch von den Palastreliefs bekannt ist.²¹ Leider war das Relief bereits bei der Aufnahme der Zeichnung teilweise zerstört, so fehlen die Arme des Genius fast ganz. Noch zu erahnen ist jedoch, daß der linke Arm in der Taille angewinkelt war. Eventuell war die rechte Hand vorgestreckt und leer, wie man im Vergleich mit den kleineren, die Armlehne stützenden Figuren gleichen Typs sehen kann. Auf einem Querbalken, der die Möbelbeine verbindet, stehen zwei doppelt so große Genies, die ihre Hände über dem Kopf ausgestreckt haben und scheinbar die Sitzfläche des Thrones tragen. Sie sind mit einem Rosettendiadem geschmückt.

Ein anderes Möbelstück ist ein Hocker mit Armlehnen (Fig. 3)²². Die Enden der Armlehnen wie die der Sitzfläche sind mit Widderköpfen verziert. Die Armlehnen werden innen durch drei stilisierte Palmettenbäume und außen von je einer Figur eines Genius mit Rosettendiadem gestützt, der jeweils Ziege und Zweig trägt. Diese Figuren schauen beide zur gleichen Seite. Aus den gleichen Figuren sind die oberen Teile der Möbelbeine gebildet, die unten in Löwentatzen auslaufen. Der Querbalken, der unten

²⁰ Albenda 1986: Taf. 48 (slab 28) nach Botta & Flandin 1849-1850: Taf. 18.

²¹ Albenda 1986: Taf. 38 nach Botta & Flandin 1849-1850: Taf. 28.

²² Loud 1936: Taf. 41; Hrouda 1965: Taf. 16,3.

die Beine verbindet, ist wie üblich mit einem Doppelspiralmuster verziert. Der Hocker wirkt wie auf ein Untergestell gesetzt, das aus einem unverzierten Balken und den schon erwähnten traubenförmigen Füßen besteht – ein für diese Zeit übliches Stilmerkmal.

Die dritte Möbelgruppe aus Chorsabad sind zwei auf den ersten Blick gleichförmige Tische (*Fig. 4*)²³, die wie die dreidimensionalen Steintische aus demselben Ort nahe legen, dreibeinig gedacht waren.²⁴ Die Oberfläche scheint in der Mitte vertieft, aber soll die runde Fläche wiedergeben. Zwei – wohl realiter drei – Genien stützen mit ihren erhobenen Armen die Tischplatte, die zudem Stabilität durch eine kannelierte Stütze erfährt, die in regelmäßigen Abständen mit herabfallenden Blütenkränzen verziert ist. Sind bei dem einen Tisch die Genien mit Rosettendiademen geschmückt, tragen die des anderen Tisches Hörnermützen, die mit einer Lilienblüte bekrönt sind. Bei näherer Betrachtung fällt auf, daß die Mittelrippe bei dem einen Tisch doppelt soviel Blattkränze aufweist wie bei dem anderen Tisch. Auch bei diesem Möbel sind die Löwenfüße wiederum auf eine Art Untergestell aus einem unverzierten Balken und traubenartigen Füßen gestellt.

Das letzte Möbelstück, das auf den Reliefs von Chorsabad von den Eunuchen herbeigetragen wird, ist ein Thronwagen.²⁵ Der an dieser Stelle interessierende Thron hat eine hohe Rückenlehne, über die ein hinten lang herabhängendes Stück Stoff geworfen ist, und Armlehnen, die von drei Figuren getragen werden. Auf dem Relief sind heute die Figuren so verwaschen, daß man nur noch die Umrisse erkennen kann. Hrouda interpretiert die Figuren als mit einem langen Mantel bekleidet und mit Tiara bekrönt. Die Zeichnung von Botta & Flandin hingegen zeigt Genien, gekleidet in ein typisches Gewand und mit Hörnermütze, die von einer Lilie gekrönt ist. Auf dem die Thronbeine verbindenden Balken, der mit Doppelspiralmuster verziert ist, steht die Figur eines Pferdes, das mit seinem Kopf die Umrisse des Stuhls überschneidet. Die Thronfüße sind wiederum traubenartig gebildet.

Für Chorsabad ist festzuhalten, daß die Genien an den Möbeln denen auf den Orthostatenreliefs entsprechen.

Aus der Zeit Sanheribs sind drei Throndarstellungen bekannt. Zuerst sei die bekannte Szene von der Belagerung von Lachisch aus Raum 36 im Südwestpalast in Ninive genannt (*Fig. 5*)²⁶. In bergiger Landschaft thront der König Sanherib vor seinem Zelt. Seine Füße ruhen auf einem Schemel,

²³ 1): Hrouda 1965: Taf. 13,5; Loud 19363: Fig. 42. 2): Albenda 1986: Taf. 48 (slab 29) nach Botta & Flandin 1849-1850 Taf. 19 (heute verschollen).

²⁴ Loud & Altman 1938: Taf. 48,18. 19.

²⁵ Hrouda 1965: Taf. 17,2; Ozenfant 1935: 316; Albenda 1986: Taf. 47 (slab 27) nach Botta & Flandin 1849-1850: Taf. 17.

²⁶ Ussishkin 1982: 88. 89; Hrouda 1965: Taf. 15,1.

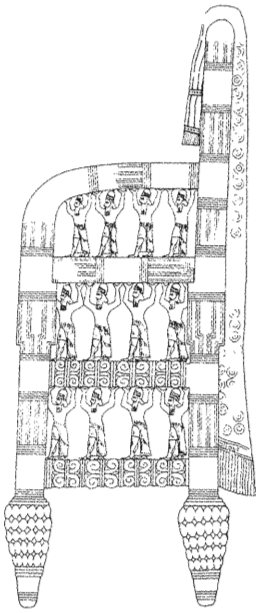


Fig. 5 Throndarstellung aus der Zeit Sanheribs [nach Hrouda 1965: Taf. 15,1].

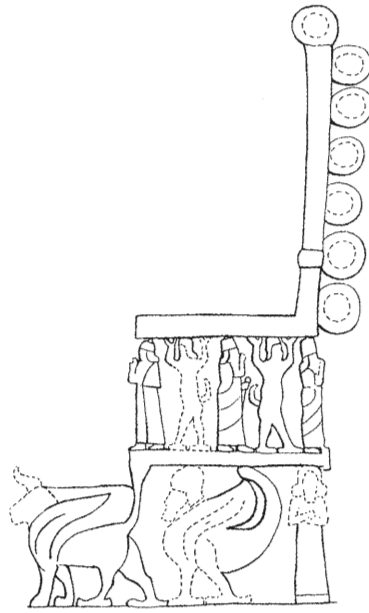


Fig. 6 Throndarstellung aus der Zeit Sanheribs [nach Boehmer 1975: 49 Abb. 10].

und er empfängt seine berichterstattenden Beamten und Tribut. Hinter dem König stehen zwei bartlose Höflinge, die in der einen Hand einen Wedel und in der anderen Hand ein Tuch tragen. Der Thron hat eine Rückenlehne, über die ein mit konzentrischen Kreisen verziertes Tuch geworfen ist, das auf der Rückseite bis zu den Möbelfüßen herabfällt. An der Seitenlehne sind vier bärtige Figuren dargestellt, die auf der Sitzfläche zu stehen scheinen. Sie tragen Hörnermützen und sind durch ihre Gewänder als Genien ausgezeichnet. Sie erwecken den Eindruck, mit erhobenen Armen die Lehne zu stützen. Zwei weitere Reihen mit diesen Figuren verkleiden die Seiten des Möbels und sind jeweils auf einem mit Doppelvoluten verzierten Balken angebracht. Die Möbelfüße sind traubenartig gestaltet und die Rahmen durch Schnitzerei geometrisch dekoriert.

Die zweite Throndarstellung aus der Zeit Sanheribs stammt aus Raum 48, ebenfalls aus dem Südwestpalast in Ninive.²⁷ Der Herrscher befindet sich in einem Lager, sitzt auf dem Thron und hat die Füße auf einen Schemel gestellt. Die Stelle direkt vor ihm ist zerstört, aber die restliche Darstellung erlaubt eine vor ihn tretende Gruppe von Krieger und Bittenden zu rekonstruieren. Da das Relief nur in Zeichnung erhalten ist, kann über den Dekor des Thrones im Detail nur wenig gesagt werden. Zu erkennen

²⁷ Barnett, Bleibtreu & Turner 1998: Taf. 412; Hrouda 1965: Taf. 14,2.

ist ein Thron mit hoher Lehne, über das ein Tuch geworfen ist, das auf der Rückseite bis zu den Möbelfüßen herabhängt, die als Stierhufe geformt sind. Armlehnen fehlen. Die Beine des Thrones sind durch zwei Querbalken verbunden, auf denen jeweils drei Figuren stehen. Sie scheinen mit erhobenen Armen diese Querbalken zu stützen. Ihre Köpfe sind leider nicht zu erkennen, sie scheinen kurze Röcke zu tragen. In Analogie zu dem Thron auf dem Lachisch-Relief ist aber das für Genien typische lange Schalgewand Nr. 1, das ein Bein hervorschauen läßt, zu erraten. Man darf vielleicht an diesem Thron die gleichen Stützfiguren wie die des Thrones auf dem Lachisch-Relief rekonstruieren.

Das dritte mit Figuren verzierte Möbelstück aus der Zeit Sanheribs befindet sich in vierfacher Ausführung auf den Felsreliefs in Maltai (*Fig. 6*)²⁸. Bei diesen Reliefs handelt es sich um eine Darstellung einer Reihe von sieben Göttern, die von einer doppelten Königsdarstellung eingerahmt ist. Leider sind alle Reliefs – zum Teil stark – verwittert. Hier interessiert die Darstellung der Göttin Ninlil, die auf einem Thron sitzt. Dieser Thron hat eine hohe Rückenlehne, die oben und auf der Rückseite mit Scheiben verziert ist. Armlehnen existieren nicht, die Seite des Thrones ist geschmückt mit fünf Figuren: Jeweils außen und in der Mitte eine menschliche Figur mit Tiara und Schalgewand Nr. 2(?), dazwischen aufrecht stehende Mischwesen mit Hörnermützen(?), nacktem menschlichen Oberkörper, Vogelbeinen und einem Skorpionsschwanz.²⁹ Bei den menschlichen Figuren kann die Handhaltung anhand der Fotos nicht erkannt werden, Boehmer gibt sie in seiner Umzeichnung mit einer erhobenen Hand wieder.³⁰ Die äußeren Figuren schauen immer nach vorne bzw. hinten, während die mittleren Figuren auf den verschiedenen Reliefs in unterschiedliche Richtungen blicken. Auf Relief I und IV scheinen sich die Mischwesen von der mittleren Figur abzuwenden, die ihrerseits in einem Fall nach vorne und in einem Fall nach hinten blickt. Auf den Reliefs II und III wenden die Mischwesen sich nach innen, während die mittlere Figur nach vorn schaut. Unter dieser Figurenreihe befindet sich eine zweite Reihe mit Figuren, die vorne über die Breite der Sitzfläche herausragt: Sie bildet den integrierten Fußschemel. Die Figuren sind zwei nach vorne blickende Mischwesen, laut Boehmer ein Löwendrache und ein Vogel mit Menschenkopf und Skorpionsschwanz. Hinten dient als Eckfigur eine

²⁸ Bachmann 1972: Taf. 29; Boehmer 1975: 49 Abb. 10. 59 Abb. 28. 60 Abb. 29. 66 Abb. 47. 67 Abb. 49. 50. 68 Abb. 51. 72 Abb. 63. 73 Abb. 66. 67. 79 Abb. 84; Hrouda 1965: Taf. 15,2.

²⁹ "(...) creatures that are part human, part lion and part eagle" (Curtis 1996: 170). Die Details dieser Figur sind aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes schwer zu erkennen.

³⁰ Boehmer 1975: 49 Abb. 10. Bei Curtis 1996 (170 Fig. 3) scheint die mittlere Figur noch einen Gegenstand in der Hand zu halten.

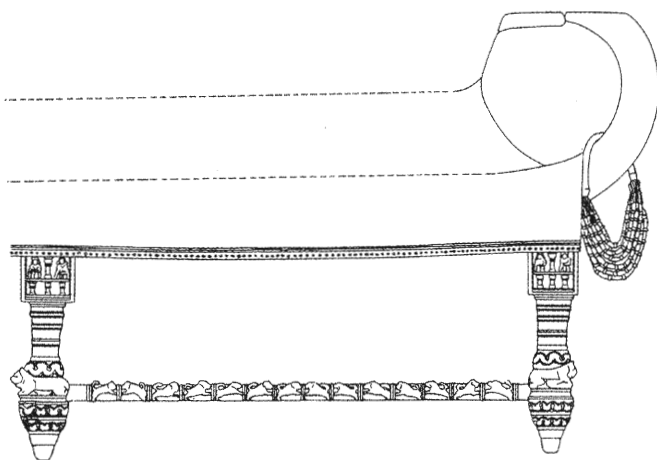


Fig. 7 Klinedarstellung aus der Zeit Assurbanipals [nach Hrouda 1965: Taf. 16,6].

menschliche Gestalt, die in allen Fällen sehr stark verwittert ist.³¹ Sie trägt ein langes Gewand und hat die Arme vor der Taille zusammengekommen. Boehmer³² möchte hier eine Figur *en-face* rekonstruieren. Die Fotos können die Zuweisung nicht mit Sicherheit bestätigen, sie scheint dennoch wahrscheinlich zu sein.³³ In diesem Falle wäre vielleicht eine wasserspendende Figur zu erwarten wie die vorhin erwähnte aus dem Nabu-Tempel in Chorsabad, für die es Parallelen auch in Babylon in Form der in Bitumen gefundenen Abdrücke eines Götterthrons gibt, der einst im Tieftempel Esangila stand.³⁴ Einen weiteren Beleg bildet das Fragment eines babylonischen Göttersiegels aus dem Schatzhaus in Persepolis, das einen Thron oder Tisch zeigt, dessen Sitzfläche oder Tischplatte von drei Göttinnen mit wassersprudelnden Gefäßen gestützt wird.³⁵ Ungewöhnlich bei der Maltai-Darstellung ist auf alle Fälle die *en face*-Darstellung. Bei diesem Thron haben wir es aber zum ersten Mal mit einem Götterthron zu tun, der sich ebenso durch den ungewöhnlichen Fußschemel von den anderen vorgestellten Möbeln abhebt.

Das letzte Möbelstück ist die Kline des Assurbanipal aus der sogenannten Gartenszene in Ninive (vgl. *Pl. XXVII:1* und *Fig. 7*)³⁶. In einer aus Weinranken gebildeten Laube steht die Kline mit dem ruhenden König, die teilweise durch seine davor thronende Frau verdeckt wird. Die Liegefläche

³¹ Leider ist ein vergleichbares Bildhauermodell an dieser Stelle abgebrochen, es zeigt nur die beiden ersten Figuren des Schemels, vgl. Bachmann 1972: 12 Abb. 11.

³² Boehmer 1975: 49 Abb. 10.

³³ Vgl. Boehmer 1975: 79 Abb. 84.

³⁴ Wetzel et al. 1957: 34 f., Taf. 35-39; Unger ²1970: Taf. 29 Abb. 47.

³⁵ Schmidt 1957: 63 f., Taf. 26,4.

³⁶ Hrouda 1965: Taf. 16,6.

ist am Kopfteil hoch gebogen und mit einem dicken Polster belegt, unter das ein Tuch mit verzierter Borte gelegt ist. Es fällt teilweise über die an der Kline aufgehängten Kette. Die Beine enden in kegelförmigen Füßen, die hier mit zwei Reihen des stilisierten Blatt- und Blütenmusters versehen sind. Der darauf aufliegende Querbalken ist figürlich verziert: Jeweils ein Paar sich einander zugewandter springender Löwen bilden den Dekor. Der obere Teil der Klinenbeine ist wie eine Säule gestaltet: Auf dem Rücken eines liegenden Löwen befindet sich eine – mit demselben Muster wie die kegelförmigen Füße – verzierte Basis. Diese Basengestaltung ist realiter auch in Verbindung mit Stützfiguren bekannt.³⁷ Das Klinenbein ist durch mehrere Wülste verziert. Den oberen Abschluß bildet eine quadratische Platte, die das Ende des Querbalkens der Kline verdeckt. Die Platte ist figürlich verziert und in der Mitte waagerecht unterteilt. Oben sieht man durch eine Säule getrennt zwei bartlose Halbfiguren mit auf den Schultern aufliegenden Haaren, ihre linke Hand ist jeweils in der Taille angewinkelt, ihre rechte herabhängend. Mit der linken Hand greifen sie nach einem über die Schulter gelegten und vor dem Körper herabfallenden Band.³⁸ In der unteren Hälfte befinden sich drei kleine Säulchen.

Im Gegensatz zu den vorher vorgestellten Figuren, die alle wahrscheinlich vollplastisch waren, handelt es sich hier nicht um Stützfiguren, sondern um ein Relief, das zur Verblendung vor den Querbalken gesetzt wurde. Solche aus Elfenbein gefertigte Reliefs sind in großer Anzahl in den neuassyrischen Palästen gefunden worden. Neben Elfenbeinen in assyrischem Stil handelt es sich um eine sehr große Anzahl der sogenannten phönizischen Elfenbeine, die auch in Arslan Tasch in Syrien und in Samaria in Palästina gefunden wurden. Sie zeichnen sich häufig durch ägyptisierende Motive aus, können aber auch der Tradition der nordsyrischen Kleinfürstentümer aus dem ausgehenden 2. Jt. und dem Beginn des 1. Jts. v. Chr. verhaftet sein. Die phönizischen Elfenbeine prägten das Bild der reliefverzierten Möbel, wie z. B. der gut erhaltene Thron aus dem Grab 79 in Salamis auf Zypern zeigt.³⁹ Unter den zahlreichen unterschiedlichen Motiven ist auch das der "Frau am Fenster".⁴⁰ Wie eingangs gesagt, wurde die Darstellung auf dem Assurbanipal-Relief bisher immer mit diesem Motiv in Verbindung gebracht und als eine Wiedergabe angesehen oder als eine Variation dieses Motives bezeichnet.⁴¹ Ausschlaggebend für diese Deutung

³⁷ Barnett 1976: Taf. I (BM 91989, BM 124938, BM 90954).

³⁸ Vgl. Detailaufnahme: Reade 1983: 103.

³⁹ Karageorghis 1970: Taf. VI.

⁴⁰ Suter 1992 bzw. Rehm 1997: 127ff. und Rehm 2003.

⁴¹ Vgl. Thimme 1973: XI; Kyrieleis 1969: 17; "les plaquettes carrées ornant le lit d'Assurbanipal nous montrent une variation sur le thème phénicien de la 'Dame à la fenêtre'..." (Gubel 1989: 47f); Curtis 1996: 175; J. Curtis modifizierte ebenfalls etwas die Zuschreibung: "...the figures at the tops of the legs of Ashurbanipal's couch are probably applied ivories reminiscent of 'woman at the window' plaques..." (Curtis 1995: 79 Anm. 6); Calmeyer 1993-97: 335.

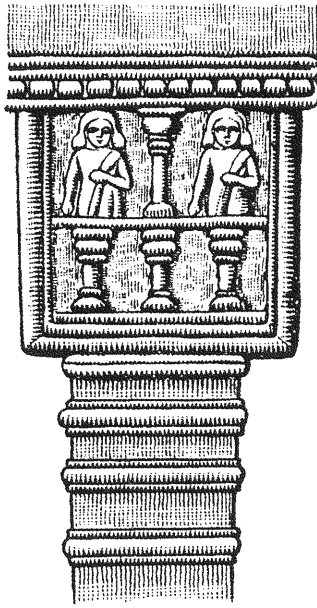


Fig. 8 Detail der Kline Assurbanipals [nach Thimme 1973: Abb. C, mit Ergänzung].

war die *en-face*-Darstellung, die in Mesopotamien im Relief wenigen Figuren vorbehalten ist, wie z. B. der Göttin Ishtar. Hinzu kam die Darstellung von Säulen, die man immer mit dem nordsyrischen Gebäudetypus *bit ḫilani* in Verbindung bringt und von deren Existenz assyrische Königsinschriften Zeugnis ablegen.⁴² Somit werden Säulen im allgemeinen als rein westliche Elemente angesehen.

Bevor man sich aber von solchen Gedanken tragen läßt, sollte man sich das Relief der Gartenszene einmal im Detail genauer ansehen (Fig. 8, Pl. XXVIII:3)⁴³ und mit den Elfenbeinen vergleichen. Es fallen deutliche Unterschiede auf: Die "Frau am Fenster" wird generell in einem genischten Rahmen gezeigt, es ist fast immer nur ihr Kopf (Fig. 9)⁴⁴, gelegentlich auch mit Schulter (Fig. 10)⁴⁵, aber niemals der ganze Oberkörper zu sehen. Auch bauscht sich ihr Haar nicht in dieser ausgeprägten Form, sondern bildet eine unten waagrecht abschließende Frisur, die zudem durch einen

⁴² Vgl. z. B. Renger & Hrouda 1972-75.

⁴³ Eine gute Abbildung findet sich in Reade 1983: Abb. 103 bzw. als Umzeichnung in Thimme 1973: Abb. C und D. In meiner Fig. 8 sind die Linien auf den Schultern ergänzt, daß sie vorhanden sind und daß es sich um ein schmales Tuch handelt, ist deutlich auf dem Foto (Pl. XXVIII:3) zu sehen.

⁴⁴ Vgl. Suter 1992: 10 f. Abb. 4, b-e; 15 Abb. 4, i-j.

⁴⁵ Suter 1992: 10 Abb. 4, a; 12 ff. Abb. 4, f-h.

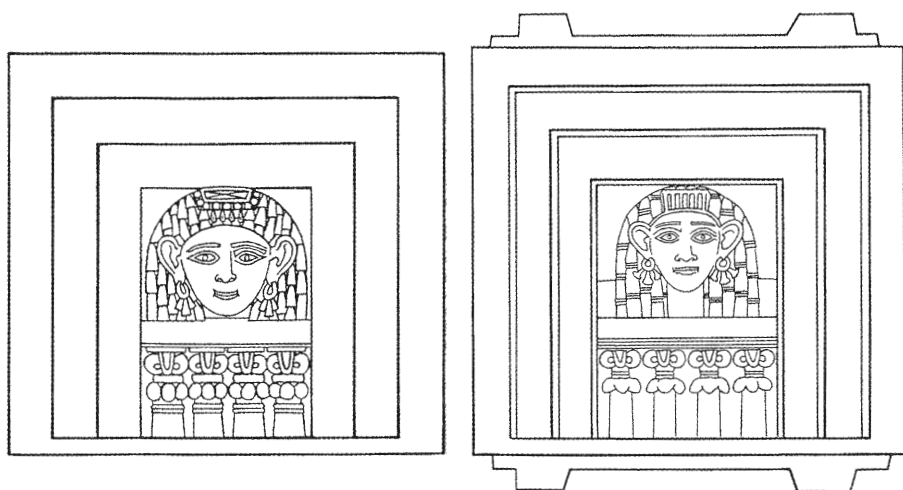


Fig. 9-10 Elfenbeinreliefs mit dem Motiv der „Frau am Fenster“ [nach Suter 1992: 10 Abb. 4b, 12 Abb. 4f].

Scheitelschmuck betont ist. Auf den Elfenbeinen tragen die Säulen unterhalb der Balustrade immer Volutenkapitelle, nicht aber die kissenartigen, die auf dem Klinendekor des Assurbanipals angegeben sind. Ebenso fand sich kein Elfenbein, auf dem zweimal die „Frau am Fenster“ nebeneinander abgebildet ist. Zudem fehlt bei allen Frauendarstellungen das über die Schulter gelegte Band, bei dem es sich eindeutig nicht um eine Wiedergabe einer Blüte handelt, wie man sie von anderen Elfenbeindarstellungen nackter Frauen kennt.⁴⁶ Löst man sich von der Vorstellung einer Wiedergabe der „Frau am Fenster“, wird das Motiv mehr als deutlich.

Zu sehen sind zwei Eunuchen, die ein schmales Tuch schultern. Diese Figuren sind von zahlreichen Reliefs der neuassyrischen Herrscher bekannt. Assurnasirpal II.-zeitliche Reliefs zeigen genau diese Person (*Fig. 11*)⁴⁷. Sie ist zudem noch mit einem Wedel ausgestattet und steht immer in engem Zusammenhang zum König, d. h. man darf in ihr einen hohen Beamten oder Würdenträger sehen.⁴⁸

Auch bei Salmanassar III. ist sie belegt, als Beispiel soll eine Darstellung auf einem Bronzeband vom Tor aus Balawat in der Nähe von Ninive dienen.⁴⁹ Im unteren Register zeigt sich der König unter einem Baldachin sitzend. In diesem Falle steht der Tuchträger vor ihm und hält ebenfalls einen Wedel.

⁴⁶ Barnett 1975: Taf. LXIII (S 146).

⁴⁷ Meuszyński 1981: Taf. 8 (G-2, G-e-1, G-13 und vor allem G-10, dort hat die Person ebenfalls den linken Arm angewinkelt und ergreift das Tuch). Taf. 9 (G-24 und G-29). Siehe auch Barnett & Lorenzini 1975: Abb. 12.

⁴⁸ Vgl. im Ägyptischen Schmitz 1986.

⁴⁹ King 1915: Taf. LII (unteres Register).

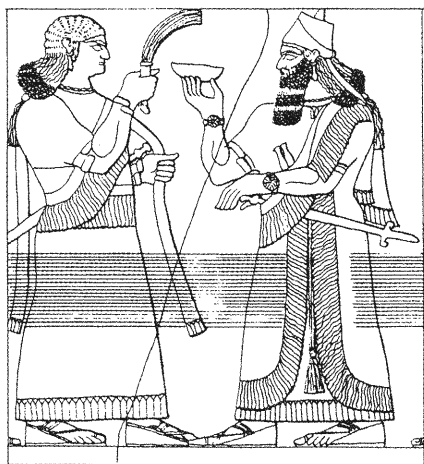


Fig. 11 Tuchträger mit Wedel aus der Zeit Assurnasirpals II. [nach Meuszyński 1981: Taf. 9 (G-29)].

Diese Darstellung findet sich vergleichbar bei Tiglatpilesar III. (*Pl. XXVIII:4*)⁵⁰, dort steht der Tuchträger mit dem Wedel hinter dem König.

Zur Zeit Sargons II. ändert sich die Darstellung dieses Tuchträgers insofern, als daß das Tuch jetzt nicht mehr geschultert, sondern mit einer Hand vor dem Körper gehalten wird – die Funktion der Gestalt bleibt aber dieselbe, wie auch der Wedel belegt (*Pl. XXIX:5*)⁵¹.

Als Beispiel aus der Zeit Sanheribs soll das schon genannte Relief mit der Eroberung Lachischs dienen, das zwei Personen hinter dem Thron ebenfalls mit einem Tuch in der einen Hand und einem Wedel in der anderen Hand zeigt.

Die Verdoppelung der Person ist ebenso bei Assurbanipal zu finden, beide sind mit Wedel und Tuch ausgestattet, sie stehen wiederum hinter dem König (*Pl. XXIX:6*)⁵².

In der Gartenszene mit Assurbanipal und seiner Frau übernehmen ausnahmsweise Frauen diese Rolle – vielleicht, weil die Königin dargestellt ist. Die vier Frauen mit Tuch und Wedel flankieren das Königspaar (vgl. *Pl. XXVII:1*).

Die angeführten Darstellungen zeigen mit Blick auf den Möbeldekor deutlich, daß es sich bei den Figuren auf der Assurbanipal-Kline nicht um ein phönizisches, sondern um ein traditionsreiches assyrisches Motiv handelt. Die bildliche Wiedergabe auf der Kline bestätigt die enge Verbindung dieses hohen Würdenträgers mit dem König.

⁵⁰ Barnett & Falkner 1962: Taf. LXXXV.

⁵¹ Albenda 1986: Taf. 70.

⁵² Barnett 1976: Taf. LIX.

Vergleicht man nun die Assurbanipal-zeitliche Darstellung mit der des Möbelschmucks an der Kline, so erhebt sich die Frage, warum eine veraltete Darstellung der beiden Figuren mit dem langen Tuch auf der Kline zu sehen ist. Der Grund für diese archaische Darstellung könnte sein, daß es sich um eine alte Kline handelt. Dies aber ist abzulehnen, da alle anderen Stilelemente des Möbels wie Füße usw. im Gegensatz zu der Darstellung der beiden Figuren eindeutig aufgrund von Vergleichen in die Zeit Assurbanipals einzuordnen sind. Blicke die Möglichkeit der bewußt archaischen Darstellung dieser Funktionsträger, analog zu der des Königs im Schalgewand Nr. 2.

Es stellt sich die Frage, warum diese Figuren en face und nicht im Profil zusehen sind. Dies hat möglicherweise eine plausible Erklärung. Throne, Hocker und Tische, wie sie oben vorgestellt wurden, zeigen immer die Stützfiguren von der Seite, weil man diese Möbel nie in Frontansicht sieht. So waren die Figuren an den Lehnen der Throne wahrscheinlich vollplastisch⁵³ und nach vorne ausgerichtet. Sie blickten den an, der sich der sitzenden Person näherte. So ist anzunehmen, daß wir bei der Kline des Assurbanipals die Hauptschauseite vor uns haben – auch wenn in diesem Falle die Figuren der Eunuchen nicht vollplastisch waren, da dies die Konstruktion nicht zu erlauben scheint.

Wie dieser Figurentypus ausgesehen haben könnte, soll ein Vergleich aus dem am Van-See gelegenen urartäischen Toprakkale zeigen.⁵⁴ Die Figur eines sogenannten "Höflings" aus Stein und Bronze war ein Möbelelement, wie die für den Betrachter linke, abgearbeitete Seite zeigt (*Pl. XXX:7*). Dargestellt ist eine bartlose Gestalt in assyrischem Gewand, die den linken Arm angewinkelt hat und mit der Hand das schmale Tuch ergreift⁵⁵, das sie über die Schulter gelegt hat. In der rechten herabhängenden Hand hält sie einen Wedel, den sie nicht erhoben hat, da dies bei einer rundplastischen Wiedergabe nicht möglich ist. Zwar muß bei dieser urartäischen Figur der Kopf analog zu den anderen Figuren des Thrones mit einer Hörnerkrone ergänzt werden⁵⁶, aber das ursprüngliche Motiv ist dasselbe. Die Figuren aus Toprakkale beruhen auf assyrischen Vorbildern⁵⁷, die für Urartu modifiziert wurden. Seidl schlug vor, daß sie durch San-

⁵³ Curtis 1995: 82. Aus diesem Grund lehnt er die Zuweisung eines Elfenbeinfragments in Form eines Genius mit Hörnermütze und bekrönender Lilie zu einem Möbel wie denen aus Chorsabad ab, wie Porada vorschlug (Porada 1953). Er erwägt, daß Stützfiguren anstatt aus Stein, Holz oder Elfenbein aus Bronze gefertigt waren. Curtis 1988: 86. 92; Taf. 74. 77. 79. U. Jantzen schlägt für die auf Samos gefundenen assyrischen Bronzefiguren auch eine Funktion als Möbelelemente vor (1972: 73). Allerdings scheint das bei einigen Figuren aufgrund der Handhaltung nicht möglich, vgl. demnächst E. A. Braun-Holzinger.

⁵⁴ Seidl 1994: Taf. 20 bzw. Wartke 1993: Taf. 61.

⁵⁵ Wartke (1990: 43) bezeichnet es fälschlicherweise als "Gürtel bzw. Koppel".

⁵⁶ Seidl 1994: Taf. 21.

⁵⁷ So auch das Pektoral: Barnett & Lorenzini 1975: Abb. 8.

herib-zeitliche Objekte beeinflußt wurden⁵⁸, schon allein die Haargestaltung läßt keine Datierung in die vor-sargonische Zeit zu. Das würde bedeuten, daß das Motiv des archaisierenden Tuch-Trägers mit dem langen Tuch zur Zeit Sanheribs bereits ein fester ikonographischer Topos bei den assyrischen Möbelfiguren darstellte. Der Stil der Figuren hingegen paßte sich jeweils der Zeit an.

Läßt man alle hier angeführten assyrischen Möbel im Geiste Revue passieren, muß man feststellen, daß sie entweder mit göttlichen Wesen wie Genien oder mit menschlichen Wesen wie dem König in archaischer Tracht geschmückt sind. Analog dazu könnte der archaisierende Tuchtragende Beamte gesehen werden, der in die Umgebung des Herrscher gehört. In allen Fällen sollten die Figuren schützend wirken. Auch wenn die Deutung der menschlichen Figuren vorerst noch hypothetisch bleiben muß, als Tatsache bleibt bestehen, daß generell einheimische, d. h. in diesem Falle assyrische Motive verwendet werden. Demzufolge ist es konsequent, daß sich auch auf der Assurbanipal-Kline assyrische Motive befanden⁵⁹, zumal – wie oben erwähnt – das ganze Möbel in seiner Gestaltung assyrisch ist.⁶⁰ Die vielen in Assyrien gefundenen, aus Phönizien stammenden Elfenbeine haben in der Vergangenheit hingegen den Eindruck entstehen lassen, daß am Hof phönizische Möbel benutzt wurden und haben zu der falschen Interpretation "Frau am Fenster" geführt. Ruft man sich jetzt noch einmal die anderen Hinweise auf phönizischen Ursprung der Reliefs wie Frontaldarstellung und das Vorkommen von Säulen ins Gedächtnis zurück, kann man auch diese entkräften: *En-face*-Darstellungen finden sich nicht nur bei der Göttin Ishtar, sondern auch bei Helden, wie etwa an der Palastfassade von Chorsabad. Sie haben dort apotropäischen Charakter – eine Eigenschaft, die auch die Figuren an der Kline haben sollten. Säulen in dieser Form haben ihren Ursprung zwar in Nordsyrien, sind aber schon seit Sargon II. bei Darstellungen assyrischer Bauten bekannt, waren demnach längst Bestandteil der assyrischen Baukunst. Einer Übernahme in die Kleinkunst stand nichts im Wege.

⁵⁸ Seidl 1994: 83.

⁵⁹ Vgl. ein elfenbeinernes Möbelement aus einem Wohnhaus in Assur in Form eines Köpfchens, auf das das "Kissen" in Kapitellform mit Blütenkranz gesetzt ist, vielleicht der Kopf eines Eunuchen?: Andrae 1935: 107 (Ass. 10422), Taf. 48,g. Solche Köpfchen werden teilweise mit Gold überzogen gewesen sein, ebenda Taf. 48,h. J. Curtis geht ebenfalls von jeweils einheimischen Motiven aus (1995: 77-86).

⁶⁰ Vgl. Curtis 1988: 84: "If objects are depicted on the reliefs in an Assyrian context, by which I mean illustrative of Assyrian material culture, then it is likely similar items in the archaeological record are of Assyrian origin"; 86: "By analogy with the reliefs we can conjecture that a number of other bronze furniture fittings found in Assyria are also of native Assyrian manufacture." Auch Kyrieleis (1969: 23) weist auf den eigenen Formenbestand der assyrischen Möbel hin. Als Ausnahme erwähnt er allerdings die Assurbanipal-Kline (ebenda Anm. 62).

Ein weiteres Argument für westlichen Einfluß muß an dieser Stelle erwähnt und widerlegt werden: Das Benutzen der Kline für ein Gelage. Es trifft zu, daß die Kline zuerst im Westen als Gelagemöbel genutzt wurde.⁶¹ Seit dem 10. Jh. v. Chr. ist dies belegt, zum Beispiel durch den Propheten Amos, der das als besonders verwerflich bei den Israeliten von Samaria anprangert.⁶² Auch auf phönizischen Metallschalen sind Personen beim Gelage auf Klingen dargestellt.⁶³ Diese Sitte verbreitete sich auch weiter nach Westen, wie ein Fragment eines Votivschildes aus dem idäischen Grotte auf Kreta aus der 1. Hälfte des 8. Jhs. v. Chr. Zeigt.⁶⁴ Darauf aufbauend wurde geschlossen, die Kline des Assurbanipal sei ein Geschenk oder Tributobjekt aus dem Westen und demzufolge müsse sie mit einem phönizischen Motiv verziert sein. An dieser Stelle kann jedoch analog zu den Säulen argumentiert werden. Klingen werden seit Salmanassar III. auf assyrischen Reliefs dargestellt: Sie können zwar als Beute gestapelt sein⁶⁵, sie gehören aber ebenso zur assyrischen Ausstattung wie eine Feldlagerszene auf einem Bronzband aus Balawat belegt.⁶⁶ Somit sind Klingen zur Zeit Assurbanipals längst Bestandteil des assyrischen Möbelrepertoires.

Hinzu kommt die neue Deutung der "Gartenszene" von Deller.⁶⁷ Er stellt überzeugend dar, daß das bisher nur als "hölzerner Verschlag für den Kult" oder als "Kultareal" gedeutete akkadische Wort *qirsu* – wohl in Analogie zu dem hebräischen Wort *'rys* – mit Weinlaube übersetzt werden kann. *Qirsu* – also Weinlaube – wird in zahlreichen assyrischen Texten erwähnt und dient als Ort für eine Beratung oder auch für eine Mahlzeit nach einem Sieg. Somit stellt die sogenannte Gartenszene mit dem König in der Weinlaube eine rein assyrische Angelegenheit dar und eben keine fremde Zeremonie mit fremden Utensilien.

Ob und in welchen Situationen die mit phönizischen Elfenbeinen verzierten Möbel, die als Beute, Tribut oder Handelsgut in assyrische Paläste kamen, genutzt wurden, soll an anderer Stelle untersucht werden. In den von den Assyriern genutzten Räumen wie z. B. dem Thronsaal wurden nur assyrisch verzierte Elfenbeine gefunden.

Hinzugefügt werden soll noch, daß Möbel als wichtige Identifikationsfaktoren dienten. Am Beispiel des Barrakib aus Sendschirli wird dies deutlich: Auf zwei sich ehemals gegenüberstehenden Reliefs⁶⁸ zeigt sich

⁶¹ Vgl. zusammenfassend: Matthäus 1999/2000; 1999: 256-260.

⁶² Mittmann 1976.

⁶³ Matthäus 1999/2000: 48 f. Abb. 9-10.

⁶⁴ Matthäus 1999/2000: 55 Abb. 17-18, bzw. Matthäus 2000: 545 Abb. 20.

⁶⁵ Vgl. z. B. Barnett & Lorenzini 1975: Abb. 68.

⁶⁶ King 1915: Balawat, Taf. XIX (unten links).

⁶⁷ Deller 1987.

⁶⁸ Für den Vorschlag der ehemaligen Aufstellung vgl. Voos 1985: 83 Abb. 13. Ihm ist auch die Rekonstruktion des Reliefs zu verdanken, das Barrakib auf dem einheimischen Thron zeigt (ebenda, 82 ff.).

Barrakib einmal auf einem assyrischen Hocker mit Schemel als assyrischer Vasall, das andere Mal auf einem einheimischen Hocker mit Lehnen und Schemel als lokaler Herrscher.⁶⁹

Abschließend ist zu sagen, daß der assyrische König in assyrischen Werkstätten Möbel für sich herstellen ließ. Diese sind mit Motiven versehen, die auch aus der Großkunst bekannt sind und dem gleichzeitigen Hofstil entsprechen. Die Motive sind zum Einen zu unterteilen in göttliche Wesen wie Genien, die auch aus anderen Medien wie z. B. Siegeln bekannt sind und eine weitere Verbreitung erfuhren. Zum Anderen in menschliche Wesen wie den König in archaisierendem Gewand und den Eunuchen mit archaisierendem Tuch, die beide nur auf den Herrscher bezogen sind.

Zusammenfassend bedeutet das: Der assyrische König sitzt und liegt auf assyrischen Möbeln, die mit einheimischen, d. h. mit assyrischen Motiven verziert waren. Denn nur diese konnten nach damaligem Verständnis den assyrischen König schützen.

⁶⁹ Vgl. Seidl 2000: 95 Fig. 5a und 5b. Einen weiteren Hinweis darauf findet man bei König Hadad-ezer, der in einer aramäischen Textfassung als "König" und in der assyrischen Fassung als "Stadthalter des Landes" tituliert wird, vgl. den Artikel von D. Wicke in diesem Band bzw. Abou-Assaf, Bordreuil & Millard 1982: 15 Z. 8, 23 Z. 6.

BIBLIOGRAPHIE

- Abou-Assaf, A., Bordreuil, P. & Millard, A. R., 1982, *La statue de Tell Fekheriye et son inscription bilingue assyro-araméenne*, Paris.
- Albenda, P., 1986, *The Palace of Sargon, King of Assyria*, Paris.
- Amiet, P., 1977, *Die Kunst des Alten Orients*, Freiburg/Br.
- Andrae, W., 1935, *Die jüngeren Ishtar-Tempel in Assur* (WVDOG 58), Leipzig.
- Bachmann, W., ²1972, *Felsreliefs in Assyrien. Bawian, Maltai und Gundük*, Osnabrück.
- Barnett, R. D., 1957, ²1975, *A Catalogue of the Nimrud Ivories. With other examples of Ancient Near Eastern Ivories in the British Museum*, London.
- 1976, *Sculptures from the North Palace of Ashurbanipal at Niniveh (668-627 B.C.)*, London.
- Barnett, R. D., Bleibtreu, E. & Turner, G., 1998, *Sculptures from the Southwest Palace of Sennacherib at Niniveh*, London.
- Barnett, R. D. & Falkner, M., 1962, *The Sculptures of Aššur-nasir-apli II (883-859 B.C.), Tiglath-pileser III (745-727 B.C.), Esarhaddon (681-669 B.C.) from the Central and South-West-Palace at Nimrud*, London.
- Barnett, R. D. & Lorenzini, A., 1975, *Assyrische Skulpturen im British Museum*, Recklinghausen.
- Boehmer, R. M., 1975, Die Neuassyrischen Felsreliefs von Maltai, *Jdl* 90, 42-84.
- Botta, P. E. & Flandin, E., 1849-1850, *Monument de Ninive*, Vol. I, Paris.
- Braun-Holzinger, E. A., 1994, Zum Schalgewand Nr. 2, in: P. Calmeyer et al., Hg., *Beiträge zur Altorientalischen Archäologie und Altertumskunde*, FS für B. Hrouda, Wiesbaden, 31-41.
- Calmeyer, P., 1993-97, Möbel. B. Archäologisch, *RLA* 8, 334-337.
- Curtis, J., 1988, Assyria as a Bronzeworking Centre in the Late Assyrian Period, in: ders., ed., *Bronzeworking Centres of Western Asia c. 1000-539 B.C.*, London, 83-96.
- 1995, "Stützfiguren" in Mesopotamia, in: U. Finkbeiner et al., Hg., *Beiträge zur Kulturgeschichte Vorderasiens*, FS für R. M. Boehmer, Mainz, 77-86.
- 1996, Assyrian Furniture: The Archaeological Evidence, in: G. Herrmann, ed., *The Furniture of Western Asia. Ancient and Traditional*, Mainz, 167-180.
- Deller, K., 1987, Assurbanipal in der Gartenlaube, *BaM* 18, 229-238.
- Gubel, E., 1989, À propos du *marzeah* d'Assurbanipal, in: M. Lebeau & Ph. Talon, éd., *Reliefs des deux fleuves. Volume de mélanges offerts à André Finet* (Akkadica Supplementum 6), Leuven, 47-53.
- Hrouda, B., 1965, *Die Kulturgeschichte des assyrischen Flachbildes*, Bonn.
- Jantzen, U., 1972, *Ägyptische und orientalische Bronzen aus dem Hereion von Samos* (Samos VIII), Bonn.
- Karageorghis, V., 1970, *Salamis. Die zyprische Metropole des Altertums*, Bergisch-Gladbach.
- King, L. W., 1915, *Bronze Reliefs from the Gates of Shalmaneser, King of Assyria B.C. 860-825*, London.
- Kyrieleis, H., 1969, *Throne und Klingen. Studien zur Formgeschichte altorientalischer und griechischer Sitz- und Liegemöbel vorhellenistischer Zeit*, Berlin.
- La Terra tra i due fiumi. Venti anni di archeologia italiana in Medio Oriente. La Mesopotamia dei tesori*, Turin 1985.

- Loud, G., 1936, *Khorsabad Part I. Excavations in the Palace and at the City Gate* (OIP 38), Chicago.
- Loud, G. & Altman, C. B., 1938, *Khorsabad II. The Citadel and the Town* (OIP 40), Chicago.
- Matthäus, H., 1999, The Greek Symposion and the Near East. Chronology and Mechanisms of Cultural Transfer, in: *Proceedings of the XVth International Congress of Classical Archaeology, Amsterdam, July 12-17, 1998*, Amsterdam, 256-260.
- 1999/2000, Das griechische Symposium und der Orient, *NBA* 16, 41-64.
- 2000, Die idäische Zeus-Grotte auf Kreta. Griechenland und der Vordere Orient im frühen 1. Jahrtausend v. Chr., *AA*, 517-547.
- Meuszyński, J., 1981, *Die Rekonstruktion der Reliefdarstellungen und ihrer Anordnung im Nordwestpalast von Kalhu (Nimrud)*, Mainz.
- Mittmann, S., 1976, Amos 3,12-15 und das Bett der Samarier, *ZDPV* 92, 149-167.
- Ozenfant, A., 1935, *Encyclopédie photographique de l'art*, Paris.
- Porada, E., 1953, An Ornament from an Assyrian Thron, *Archaeology* 6, 208-210.
- Reade, J., 1983, *Assyrian Sculpture*, London.
- Rehm, E., 1997, *Kykladen und Alter Orient*, Karlsruhe.
- 2003, Abschied von der Heiligen Hure – zum Bildmotiv der "Frau am Fenster" in der syrisch-phönizischen Elfenbeinschnitzkunst, *UF* 35, 487-519.
- Renger, J. & Hrouda, B., 1972-75, Hilāni, bit, *RLA* 4, 405-409.
- Safer, F. & al-Iraqi, M. S., 1987, *Ivories from Nimrud*, Baghdad.
- Salonen, A., 1963, *Die Möbel des Alten Mesopotamien nach sumerisch-akkadischen Quellen*, Helsinki.
- Schmidt, E. F., 1957, *Persepolis II* (OIP 59), Chicago.
- Schmitz, B., 1986, Wedelträger, *LÄ* 6, 1161-1163.
- Seidl, U., 1994, Der Thron von Toprakkale. Ein neuer Rekonstruktionsversuch, *AMI* 27, 67-84.
- 2000, Babylonische und assyrische Kultbilder in den Massenmedien des 1. Jahrtausends v. Chr., in: C. Uehlinger, ed., *Images as media. Sources for the cultural history of the Near East and the Eastern Mediterranean (1st millennium BCE)* (OBO 175), Fribourg & Göttingen, 89-114.
- Strommenger, E., 1962, *Fünf Jahrtausende Mesopotamien*, München.
- 1970, *Die neuassyrische Rundplastik*, Berlin.
- Suter, C. E., 1992, Die Frau am Fenster in der orientalischen Elfenbein-Schnitzkunst des frühen 1. Jahrtausends v. Chr., *JSKBW* 29, 7-28.
- Thimme, J., 1973, *Phönizische Elfenbeine. Möbelverzierung des 9. Jahrhunderts v. Chr.*, Karlsruhe.
- Thureau-Dangin, F. & Dunand, M., 1936, *Til-Barsip*, Paris.
- Unger, E., 1970, *Babylon. Die heilige Stadt nach der Beschreibung der Babylonier*, Berlin.
- Ussishkin, D., 1982, *The Conquest of Lachish by Sennacherib*, Tel Aviv.
- Voos, J., 1985, Zu einigen späthethitischen Reliefs aus den Beständen des Vorderasiatischen Museums Berlin, *AoF* 12, 65-86.
- Wartke, R.-B., 1990, *Toprakkale. Untersuchungen zu den Metallobjekten im Vorderasiatischen Museum zu Berlin*, Berlin.
- 1993, *Urartu. Das Reich am Ararat*, Mainz.

- Washbourne, R., 1999, Aphrodite *Parakypousa* 'The Woman at the Window'.
Cypriote Aštarte-Aphrodite's Fertility Role in Sacred Prostitution and Rebirth,
RDAC, 163-177.
- Wetzel, F. et al., 1957, *Das Babylon der Spätzeit* (WVDOG 62), Berlin.

A complex system of religious symbols:
The case of the winged disc in Near Eastern imagery of the
first millennium BCE

Tallay Ornan

The age-old motif of the winged sun disc is one of the most prominent Egyptian symbols that was adopted into the visual traditions of the ancient Near East. The frequent appearance of the motif in the arts of Anatolia, Syria, Israel/Palestine and Mesopotamia may serve as a case study for tracing the mechanisms of transfer of ancient visual symbols. Tracing the migration and transmission of the emblem can be useful for illuminating methods of artistic borrowing and transference of meaning and may shed light on wider issues of the mechanisms of inter-cultural exchange. When discussing the transfer of this prominent motif from Egyptian into western Asiatic imagery, a distinction should be made between the borrowing of a specific visual form and a possible change of its original meaning. Whereas the borrowing, adaptation or imitation of a visual form may testify to external connections of a commercial, political, or cultural nature, a conjectural new meaning assigned to a borrowed form may reflect regional particularity. This adopted newly charged motif should, therefore, be analyzed as an almost unknown form, which is to be comprehended first and foremost in the context of its specific cultural surroundings, its historic set-up and its own legacy. Since the exclusiveness of the solar association of the Egyptian emblem must be questioned in Near Eastern imagery, a somewhat “objective” term, devoid of solar connotation – the winged disc – is used here.

The present contribution will focus on first millennium depictions of the winged disc in ancient western Asiatic art. My aim is to shed light on the idea that during this period the winged disc represented various deities, both male and female, and was not exclusively and necessarily associated with a solar deity. I also wish to endorse the suggestion that in first millennium iconography it could signify major gods functioning as heads of pan-

theons,¹ who were furnished with characteristics of other deities, *including* solar ones.

In the Near East, the winged disc is first attested on Syrian cylinder seals dating to the middle of the eighteenth century and on local Middle Bronze IIb Canaanite scarabs.² The depiction of the winged disc on local Palestinian scarabs precedes its representation on Egyptian Middle Kingdom scarabs. Thus, the first use of the winged disc in western Asia was inspired by other Egyptian artifacts, probably imported to Byblos. The later appearance of the emblem on Egyptian scarabs, only after its appearance on Levantine scarabs, exemplifies the complex reciprocal transmission of motifs already attested in the initial contacts between Egypt and western Asia in the early second millennium. When copying the Egyptian winged sun onto locally-made seals, the artisans of Syria and Israel/Palestine not only dismissed, at times, some of the original Egyptian features, e.g., the two flanking *uraei* or the two extending legs clutching a cartouche, but they also transferred them onto a different medium.³ Moreover, from its earliest representations on Syrian cylinder seals, the winged disc was charged with a multi-faceted meaning and was not exclusively confined to the solar aspect.⁴ During the second part of the second millennium, the winged disc appears on seal impressions from Nuzi, on Mitannian seals and on Middle Assyrian cylinder seals dating to the fourteenth and early thirteenth century. Through the latter it probably reached Neo-Assyrian art.⁵ The absence of the winged disc from Middle Assyrian seals dating to the second half of the thirteenth and to the twelfth century⁶ may be explained by the dependence of Middle Assyrian imagery on Babylonian iconography,⁷ in which the emblem symbolizing the sun deity was the *nīphu* or *šamsatum*, the traditional wingless disc decorated with four groups of wavy lines.⁸

The divergence of the Asiatic winged disc from the Egyptian prototype is further demonstrated by the compositional context in which the emblem occurs in Syrian glyptic: it often surmounts a tree-shaped column or a

¹ Dalley 1986: 85.

² The seal of Matrunna, daughter of Aplahanda, king of Carchemish is considered the earliest dateable depiction of the winged disc on Syrian cylinder seals (Otto 2000: 35, 270). For local Palestinian scarabs representing the winged disc see Ben-Tor 1998: 7.

³ Mayer-Opificius 1984: 191; Teissier 1996: 158. These two features, however, usually appear on Phoenician or Phoenician-inspired representations of the winged disc (e.g. the Taima monuments discussed below), which reveal a closer affinity, at least on the formal visual level, to the Egyptian prototype.

⁴ Teissier 1996: 95-101.

⁵ Van Buren 1945: 94-95; Frankfort 1939: 208, 275-276; Porada 1975: 169; Mayer-Opificius 1984: 192, 195, 197-198; Orthmann 1992: 220; Seidl 1989: 99.

⁶ Mayer-Opificius 1984: 191; Matthews 1990: 107-108.

⁷ Marcus 1991: 555-557; Freydank 1976-80: 455; Matthews 1990: 108 (with regard to the fish-garbed figures).

⁸ Seidl 1971: 485.

stylized tree, and occasionally a rosette is depicted within the disc.⁹ These modifications support the proposition that already in its initial occurrences in the Near East the emblem was associated, among other entities, with sky and natural phenomena of a celestial nature, such as rain, and not only with the sun.¹⁰ This is a reasonable interpretation if one considers the perpetual need for rain in the regions of Northern Mesopotamia, South-East Anatolia, Syria, Lebanon and Israel/Palestine, in contrast to Egypt and Southern Mesopotamia.¹¹ Such a meaning for the winged disc in Near Eastern iconography thus exemplifies a case in which the original meaning of a borrowed symbol was extended in order to match specific conditions as, for example, natural environment. The adaptation of the winged disc into the imagery of Syria and the Levant testifies to wide-range connections stimulated by specific political circumstances, while the modification of the original meaning of the symbol mirrors regional particularity.

It has been argued that the relatively frequent representation of the winged disc on Syrian royal seals indicates that it also served as a royal emblem. It has been further suggested that such symbolism reflected Egyptian inspiration, which was emulated by Syrian imagery.¹² Indeed, in Egypt the emblem was charged, in addition to its divine symbolism, with a royal connotation, as suggested by the use of the winged sun disc among the emblems representing Ra, the sun god of Heliopolis, of whom the Egyptian king was regarded as a son.¹³ Thus, the Egyptian king or kingship could have been represented or referred to at times by the winged disc. However, the role of the emblem in Near Eastern imagery was different, as hinted at by its multi-faceted meaning. Because of its multivalent character the winged disc was a most suitable symbol for several divine images, each representing a specific deity. This may account for the repeated occurrences of the motif on various royal seals representing a distinct deity worshipped by the ruler who commissioned or owned the seal. Indeed, some divine-royal connotation can also be observed with regard to the winged disc in Hittite art, where it was used, among other contexts, in the hieroglyphic writing of the royal name, referred to as "my sun".¹⁴ This probable divine touch of Hittite regal symbolism ties in, it seems, with other visual attestations of the somewhat blurred borders between divinities and royalties in Hittite iconography.¹⁵ As a result of this Hittite trait, divine attribution was probably ascribed to the figure of the Great King of Hatti sur-

⁹ Teissier 1996: 98, 158.

¹⁰ Frankfort 1939: 275-276, 209; Mayer-Opificius 1984: 191-192; Teissier 1996: 101.

¹¹ Frankfort 1939: 212.

¹² Teissier 1996: 101.

¹³ Wilkinson 1994: 213.

¹⁴ Beyer 2001: 342 and bibliography therein.

¹⁵ Cf. the 'signe royal' on the conical tiara of Puduhepa on the Fraktin rock relief (Alexander 1977: 199-200, 205), and the parallelism between the figure of the king appearing as a mountain god with that of the queen (Börker-Klähn 1996: 49-50).

mounted by a winged disc, as articulated in the Late Bronze glyptic of the Hittite protectorates in Syria, namely on seals found at Ugarit, Carchemish and Emar.¹⁶ Although the term ^dUTU^ši (*šamši*) “my sun” was also employed as an epithet by Mesopotamian kings such as Šulgi and Hammurapi,¹⁷ general, clear-cut evidence of the winged disc representing royalties in Mesopotamia cannot be established.

It seems, therefore, that another distinction between the Egyptian winged sun and the Asiatic winged disc can be drawn, namely the lack of royal symbolism in the latter. This is corroborated by the reluctance of ancient Near Eastern visual art throughout its history in granting an earthly ruler an unclouded divine image or attribution.¹⁸ This contrasts with written sources, mainly Mesopotamian, in which kings were sometimes given divine signifiers,¹⁹ and it illuminates a divergence in pictorial and written traditions. The bursting, revolutionary Old Akkadian image of the deified king epitomized by the Naram-Sin stele was continued only to a limited extent in the Neo-Sumerian period and was followed with at least ambiguity and reluctance in later Mesopotamian imagery.²⁰ A similar attitude can be observed with regard to Syrian, Anatolian, and Levantine iconography. The visual history and modification in meaning of the originally Egyptian images of the sphinx and the suckling cow in the art of these regions may serve as an example: whereas these motifs signify royalty in Egyptian imagery, they were probably deprived of any regal association in western Asiatic imagery and became emblems of supernatural protection or blessing and symbols of divinities.²¹

¹⁶ Parayre 1987: 327-329; Beyer 2001: 341-342.

¹⁷ Dalley 1986: 98.

¹⁸ Mayer-Opificius 1984: 190.

¹⁹ E.g. the divine origin or parenthood attributed to Šulgi (Klein 1987), or the radiant *melammu* used for both deities and kings (CAD 10, *melammu*, 10-11).

²⁰ See the selective use of divine features in royal imagery of Sargonic and Ur III periods and their disappearance during the first dynasty of Babylon, Hallo 1983: 6; 1988: 59-63. For the seated image of Gudea functioning as cultic object, see Winter 1992: 29. The notion postulated by Matthews (1990: 109), that the revival of the winged disc in Middle Assyrian glyptic is taken by the Assyrians from Hittite iconography for conveying royal connotations, needs more solid evidence.

²¹ For the sphinx, see Canby 1975: 234. The suckling-cow was regarded among the Egyptian motifs, which entered Syrian imagery through twelfth-dynasty royal Egyptian artifacts found at Byblos (Barnett 1957: 143-145). However, in the Syrian representations the suckling cow feeds its young and not a human being as is shown in the Egyptian prototype. The appearance of a suckling animal as an isolated symbolic-group already in the late fourth millennium in western Asiatic imagery (van Buren 1945: 87; Keel 1980: figs. 51-54) without royal association stresses its benevolent symbolic nature (rather than its regal symbolism as suggested by Parpola 1997: xxxvi-xl). The use of the motif as a divine mount on the Aramaic cylinder seal of 'l'mr (Ornan 1993: 63) emphasizes its role as a divine emblem in first millennium glyptic.

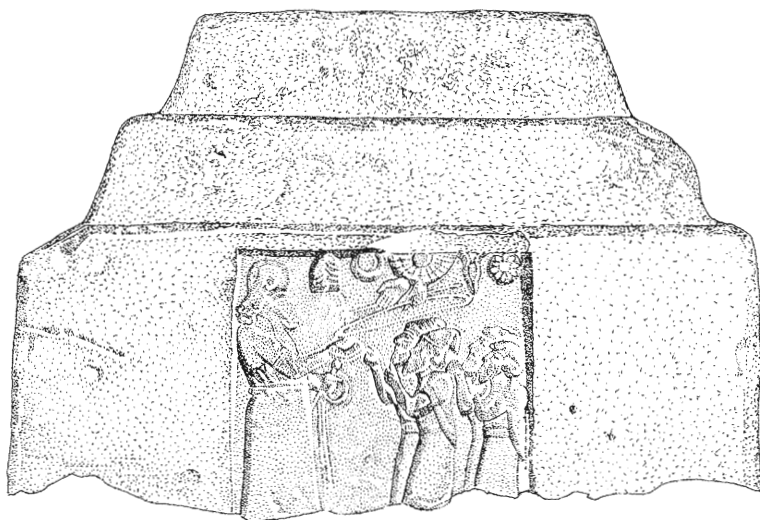


Fig. 1 The Broken Obelisk (British Museum, London, WA 118898) [after Börker-Klähn 1982: no. 131].

The winged disc in first millennium Assyrian art

The first occurrence of the winged disc in monumental Assyrian art is probably on the Broken Obelisk (*fig. 1*), which was found in the vicinity of the Ištar temple at Nineveh and is attributed to the reign of Aššur-bel-kala (1073–1056).²² A prominent typically Assyrian modification of the symbol is already apparent here in the combination of anthropomorphic components within the emblem: the addition of the divine arms presenting a bow and arrows to the king. A later version of the anthropomorphized winged disc is depicted on the glazed tile of Tukulti-Ninurta II (890–884), in which a shooting feather-tailed deity is placed in the center of the emblem (*fig. 2*).²³ The portrayal of the deity holding weapons on these two monuments is an additional and significant alteration of the winged disc, since it heralds another typically Neo-Assyrian trait: the warrior aspect attributed to the emblem, which hints at the belligerent nature of the deity it signified. The positioning of the armed and winged god above the royal chariot on the above mentioned glazed tile strengthens the military aspect of the deity. The scene predates similar representations on the wall reliefs of Ashurnasirpal in the North-West palace at Nimrud, on which the emblem hovers above the heroic king.²⁴ Although the anthropomorphized winged disc is

²² Moortgat 1969: 122, pl. 250; Börker-Klähn 1982: 178, no. 131.

²³ Andrae 1925: 27, pl. 8; Frankfort 1939: 211. Cf. a ninth century (?) cylinder seal depicting an encircled shooting deity (Collon 2001: 86, no. 150).

²⁴ Layard 1849: pls. 13, 21.



Fig. 2 Winged shooting deity on glazed tile of Tukulti Ninurta II (British Museum, London, WA 115706) [after Frankfort 1939: fig. 64].

less frequent in later Assyrian wall reliefs, the symbol retained, at times, its bellicose meaning, as demonstrated, for example, by the symbol decorating the elliptical draft-pole of the war chariot of Tiglath Pileser III (*fig. 3*).²⁵ An elaboration on the anthropomorphisized winged disc is the addition of two heads facing the central figure on the wings in the late eighth and seventh century (e.g., *fig. 15*). If indeed these heads “are a later contraction ... and represent lesser astral deities,” as suggested by Collon,²⁶ we are faced here with a fusing of several images into one visual icon.

The two modifications of the winged disc in Neo-Assyrian art may serve as an example for illuminating the process of visual borrowing, in which a well-known, almost “international” ancient Near Eastern emblem is charged with a new and distinct meaning that is adjusted specifically to a particular religious and political system. The martial aspect of the Assyrian winged disc enables, at least in some cases, its identification with Aššur, the head of the Assyrian pantheon, who lacked an iconographical history of his own²⁷ and was thus represented by “newly” adopted imagery. The position of the warrior god represented by the winged disc which accompanies the king at the focal point of the throne room of the North-West Palace at Nimrud²⁸ accords very well with the highest rank of Aššur among Assyrian deities. It reinforces the identification of the emblem with Aššur, head of the Assyrian pantheon, as initially postulated by Frankfort.²⁹ However, the identification of the winged disc with Aššur encounters difficulties, since the symbol is identified with Shamash in texts, as evidenced by the stele of Bel-Harran-bel-ušur, the stele of Sargon from Larnaka, and Sen-nacherib’s Bawian and Judi Dagħ rock reliefs.³⁰ No such written confirma-

²⁵ Barnett & Falkner 1962: pl. 71.

²⁶ Collon 2001: 80. With this regard see Parpola (1993: 185, note 93) who explains the winged disc as a fused icon portraying Aššur as a sum total of several divine figures: Marduk in the center flanked by Nabu and a female deity.

²⁷ Lambert 1983.

²⁸ Winter 1981: 6, 10.

²⁹ Frankfort 1939: 210-215; Parpola 1993: 185.

³⁰ Seidl 1989: 235.

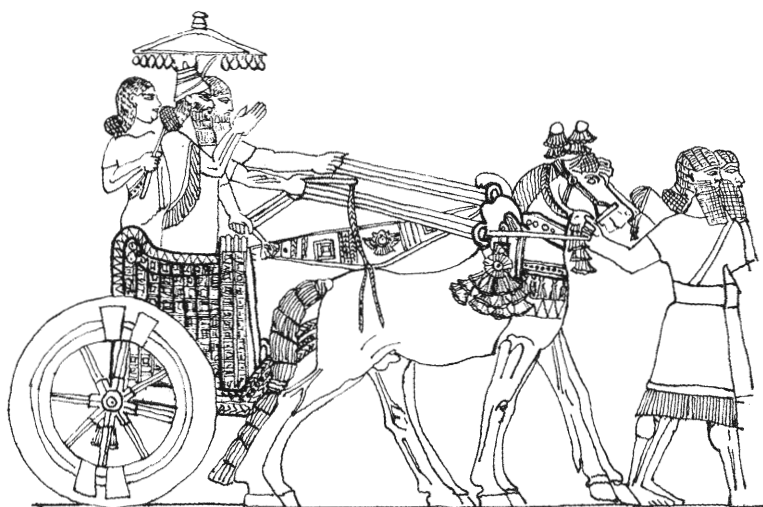


Fig. 3 Winged disc decorating a draft pole on the wall relief of Tiglath Pileser III from Nimrud depicting the capture of Aštaratu (British Museum, London, WA 118908) [after Madhloom 1970: pl. III 2].

tion is known with regard to Aššur. Moreover, the disc is sometimes adorned with a cross, one of the symbols of Shamash,³¹ as exemplified by the stele from Nimrud dating to 879. Thus, the identification of the emblem with Shamash held by many scholars can be corroborated.³²

Interpreting the Neo-Assyrian winged disc in two different ways may, of course, reflect the limitation of modern scholarship in understanding the system of ancient symbols. Alternatively, it may mirror a dualistic interpretation of the emblem in antiquity. A somewhat similar conclusion was reached by Lambert, who postulated that the winged disc, when depicted in monumental art as a sole emblem with the king, usually represented Aššur, when appearing in combination with other symbols, mainly on rock reliefs and on steles, it stood for the sun deity Shamash.³³

The possibility that one symbol could signify more than one deity is not surprising, when one bears in mind that polytheistic religions considered their surroundings as being governed concurrently by several deities.³⁴ Thus, it is not improbable that the winged disc usually connected with Shamash could, at least in some cases, represent the god Aššur. This reconstruction would tie in with the process of promotion and building-up of the image of the head of the pantheon revealed in a few first millennium

³¹ Calmeyer 1984: 140-141.

³² Seidl 1971: 484-485; Reade 1977: 38-39; Calmeyer 1984: 140, 144-146; Mayer-Opificius 1984: 198-201; Herbordt 1992: 98; Collon 2001: 79.

³³ Lambert 1985: 439 and n. 27.

³⁴ Singer 1992: 436, 441; Ornan 2001a: 25.

documents, in which Marduk or Aššur figure as a manifestation of a number of different gods.³⁵ The same process is also reflected by the fifty divine names with which Marduk is praised in the epilogue of *enūma eliš*, lately considered to have been composed in the first millennium.³⁶ The fifty epithets of the head of the Babylonian pantheon represent various deities amalgamated into his image, each representing a distinct aspect of his persona. Admittedly, the exaltations of Marduk and Aššur may have been exceptions, given their unique status as head of the pantheon of an empire. However, one may conjecture that such a phenomenon was not unknown with regard to other deities as well, and that it may have occurred in other areas of the ancient Near East during the first half of the first millennium (see below with regard to *Yhwh*). Consequently, heads of other pantheons may also have encompassed traits of various deities that were embedded into their image.

The winged disc became a most common emblem in various contexts on Neo-Assyrian cylinder seals. On a prominent group of cylinder seals, the emblem is shown conflated with a stylized tree. These seals are inspired by wall reliefs depicting either the Assyrian monarch in front of his supreme god represented by this symbol or the emblem flanked by two genii.³⁷ The possibility that they were used by Assyrian officials “to signal state office,” as postulated by Winter,³⁸ supports the interpretation of the winged disc on these images as symbolizing Aššur, supreme god of *māt Aššur*. On another group of Assyrian cylinder seals mainly depicting devotional scenes – exemplified here by the seal of Nabu-šarru-ušur (fig. 4) –, the winged disc appears without the stylized tree and is usually accompanied by other astral symbols.³⁹ Since portrayals of worshippers facing anthropomorphic deities appear only very rarely on palace reliefs,⁴⁰ a reference to monumental themes cannot be demonstrated with regard to these seals. Hence, identifying the emblem as symbolizing Aššur is highly improbable in this case.

Lambert’s suggestion regarding the double meaning of the emblem in monumental Assyrian art may enhance the understanding of the role of the emblem on these two Neo-Assyrian groups of seals. Thus, we may explain the representation of the winged disc in combination with a tree on Neo-Assyrian seals as signifying Aššur, while its appearance without the tree but together with other symbols, in particular the star, the moon-crescent or the *sibitti*, may have stood for Shamash (e.g. figs. 5, 6). The identification

³⁵ Lambert 1975: 197-199. Parpola 1997: xviii-xxi and notes 13, 16.

³⁶ Abusch 1999: 547.

³⁷ Winter 2000: 65-68; Moortgat 1940: nos. 673-677.

³⁸ Winter 2000: 67.

³⁹ Herbordt 1992: 99.

⁴⁰ Ornan 2004.

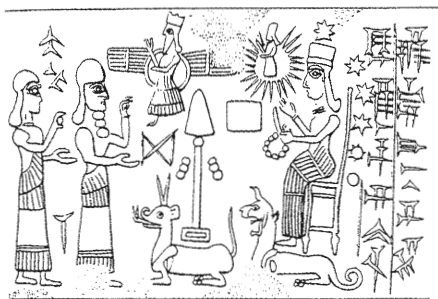


Fig. 4 Cylinder seal of Nabu-šarru-ušur (Ashmolean Museum, Oxford, 1922.61) [after Seidl 2000: 103, fig. 10].

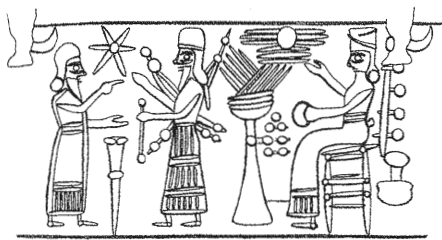


Fig. 5 Winged disc and astral symbols on a seventh century Neo-Assyrian cylinder seal depicting the adoration of divine images (Israel Museum, IAA 65-222) [drawing P. Arad, Jerusalem].

of the emblem with the sun deity is also plausible in some cases, in which the emblem appears in conjunction with specific features, e.g., when it is supported by the scorpion-man, *girtablullû* (fig. 7), and the bull-man, *kusarikku* (fig. 8), fantastic creatures associated with Shamash in earlier Mesopotamian imagery,⁴¹ or when the emblem surmounts a horse, which is associated with Shamash on the Maltai rock relief⁴² (figs. 10, 11).

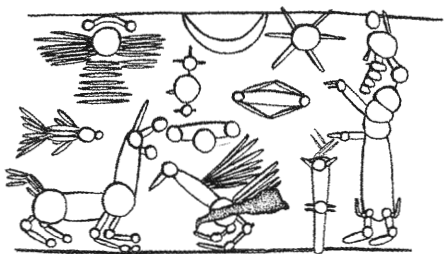


Fig. 6 Winged disc and astral symbols on seventh century Neo-Assyrian cylinder seal depicting the adoration of divine symbols (Israel Museum, IAA 65-255) [drawing P. Arad, Jerusalem].

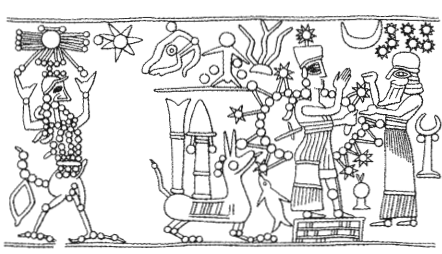


Fig. 7 Winged disc supported by scorpion-man on a Neo-Assyrian cylinder seal (Staatliche Museen, Berlin, VA 508) [after Winter 1983: fig. 501].

⁴¹ Wiggermann 1994: 226; Moortgat 1940: nos. 598, 599; Herbordt 1992: pl. 13:1-8; Collon 2001: nos. 207-211.

⁴² Boehmer 1975: 52; see also Herbordt 1992: 227, no. 87 (a seventh century impression depicting a *girtablullû* and an equid).

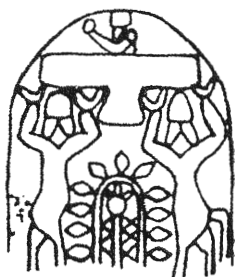


Fig. 8 Winged disc supported by two bull-men on a stamp seal impression from Larsa (Yale Babylonian Collection, Yale) [after Herbordt 1992: pl. 13:3].



Fig. 9 Winged disc supported by two bull-men on a seventh century stamp seal (Israel Museum, 90.24.25) [drawing P. Arad, Jerusalem].

Nonetheless, a clear-cut definition of the deity referred to by the winged disc on the devotional seals is not always possible, as demonstrated by two seals belonging to eunuchs. Although a stylized tree does appear on the seal of Aššur-bellu-ušur⁴³ and might be an allusion to Aššur, it is not physically attached to the winged disc. Thus, a direct reference to Aššur cannot be established. On the above mentioned seal of Nabu-šarru-ušur (fig. 4), the winged disc appears without the stylized tree, thus purportedly signifying Shamash. With regard to both examples, however, one may question whether a pictorial theme omitting Aššur would indeed befit the

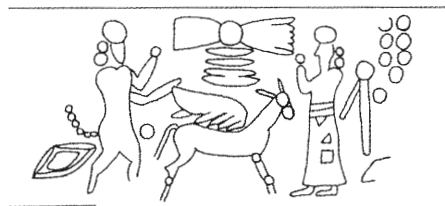


Fig. 10 Winged disc above a winged horse (?) on a cylinder seal impression from Nineveh (British Museum, London, Nineveh 87) [after Herbordt 1992: pl. 4:1].

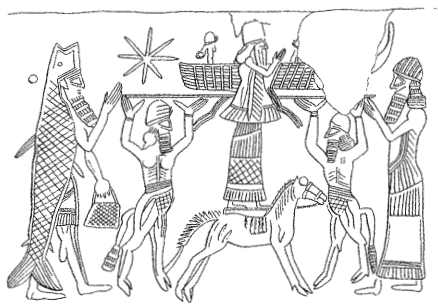


Fig. 11 Anthropomorphic winged deity on a horse depicted on a Neo-Assyrian cylinder seal (Department of Biblical Studies, University of Fribourg) [after Schroer 1987: fig. 107].

⁴³ Buchanan 1966: no. 633; Winter 2000: 71.



Fig. 12 Neo-Babylonian pyramidal seal from Ein-Gedi (The Institute of Archaeology, The Hebrew University, Jerusalem) [after Keel & Küchler 1982: fig. 306].

decorum of a high Assyrian official. As a result I am inclined to see at times a deliberate ambiguity that enabled the emblem to allude to both Aššur and Shamash.⁴⁴

The winged disc in Babylonian imagery

As mentioned above, the south Mesopotamian emblem of the sun deity was the wingless disc filled with a four-pointed star combined with four groups of rays. Developed in the Ur III period, the emblem is well attested in the imagery of the Old Babylonian period, on Middle Babylonian *kudurrus*,⁴⁵ and continues into first millennium Babylonia as, for example, on the Sippar tablet, where old visual traditions are mingled with a new composition and set-up.⁴⁶ Because the winged disc is not a traditional Babylonian emblem and because its Assyrian associations were presumably well established in first millennium Mesopotamian art, one wonders how to interpret the role and meaning of the symbol in Neo-Babylonian iconography. Though not common, the winged disc is represented on Neo-Babylonian early-cut-style cylinder seals dating to the ninth and eighth centuries,⁴⁷ which imitate the above mentioned Assyrian seals that conflate the winged disc with a stylized tree. Since these Babylonian seals mirror contemporary Assyrian ones, which reflect themes rendered in monumental art, they should be regarded as a second-in-line group of objects referring to the motif represented on ninth century reliefs. Consequently, a modification of their original meaning is conceivable.⁴⁸ I assume that, especially in Babylonian imagery, the winged disc would receive a modified meaning and would signal a deity other than Aššur. The reluctance in accepting the

⁴⁴ Cf. Ornan 2001a: 24-25.

⁴⁵ Collon 1986: 48; Seidl 1989: 98-100.

⁴⁶ Seidl 2001.

⁴⁷ Porada 1948: 88, nos. 726-731; Moortgat 1940: nos. 632, 634; Wittmann 1992: 223, nos. 152-157.

⁴⁸ MacGinnis 1995: 174.

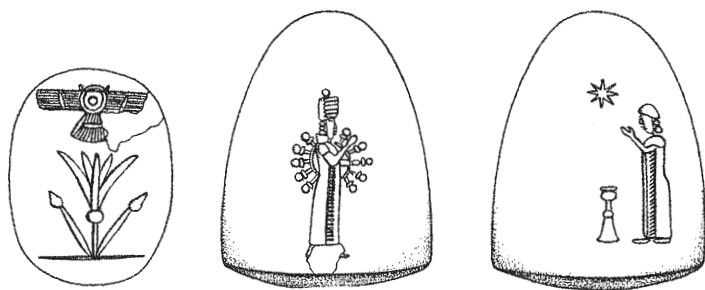


Fig. 13a-c Neo-Babylonian conoid seal (Israel Museum, IAA 65-340) [drawing P. Arad, Jerusalem].

winged disc into Babylonian glyptic is perhaps manifest in some Assyrianizing Babylonian cylinder seals that depict the typical Babylonian rosette-tree flanked by *apkallûs*, but do not display the winged disc.⁴⁹

Albeit not frequently, the winged disc is also depicted on Babylonian stamp seals dating mainly to the sixth and fifth centuries after the fall of Assyria and thus a reference to Aššur is even less conceivable. Interpreting the winged disc on these seals as Shamash, however, is problematic, too, since Shamash is traditionally represented by the wingless disc in Babylonia. As mentioned, it seems that only in instances in which the emblem appears supported by two bull-men, *kusarikkus*, or animal-shaped *girtablullus*, a reference to Shamash can be sustained (e.g. *figs.* 7-9). On some seals the symbol surmounts the most popular Neo-Babylonian divine emblems: the *marru*, the triangular-headed spade and the wedge, symbolizing Marduk and his son Nabû.⁵⁰ On an imported Neo-Babylonian schematized stamp seal found at Samaria, the emblem hovers above the *marru* of Marduk and the dog of Gula.⁵¹ An association of the winged disc with Aššur on these Neo-Babylonian seals representing Marduk is unlikely and, since reference to Samash cannot be sustained, one is inclined to see in the winged disc on such seals either Marduk or another deity, or else to understand it as a general mark of divinity. Either way, the meaning of the winged disc is again modified.⁵²

Another kind of iconographic transformation reflecting not only an alteration of content, but also one of form, can be observed with regard to the manifestation in Neo-Babylonian glyptic of the Assyrian motif of the winged disc conflated with a tree. A conoid stamp seal found in the *merkes*

⁴⁹ Wittmann 1992: nos. 114-118; Collon 2001: 84-85, nos. 179-181.

⁵⁰ Jakob-Rost 1997: nos. 242, 245 (from the vicinity of El Hiba); Buchanan & Moorey 1988: no. 380.

⁵¹ Crowfoot et al. 1957: 87, pl. 15:19.

⁵² For this matter see also a rare depiction of a winged disc on a Neo-Babylonian impression of a cylinder seal, Baker & Wunsch 2001: 205, fig 4, 209.

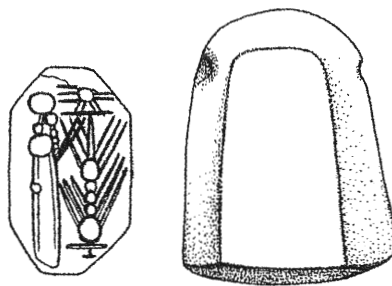


Fig. 14a-b Neo-Babylonian pyramidal seal (Israel Museum, IAA 65-365) [drawing P. Arad, Jerusalem].

of Babylon depicts a winged disc above a small, bush-like plant that is composed of a globular stem from which three branches grow.⁵³ A variation of this Neo-Babylonian theme is found on an pyramidal cut-style seal imported to Ein-Gedi in the Judean Desert; it depicts a worshipper in front of a winged disc, below which there is a more schematic version of the bush-like plant with five branches (*fig. 12*).⁵⁴ This small plant was a common motif on Neo-Babylonian stamp seals (see *fig. 9*), as shown by Porada, who called it the “cactus-like” plant.⁵⁵ The compositional resemblance between the Assyrian winged-disc-and-tree and this Babylonian representation – in particular the fact that in both cases the element below the winged disc is a floral motif – may suggest that some correspondence existed between the two themes. It may be postulated that the role of the “cactus-like bush” on Babylonian seals parallels that of the tree on Assyrian seals. The existence of Babylonian seals on which the “bush-plant” resembles a tree (*figs. 13a, 14a*),⁵⁶ may offer additional support to the above suggestion. Bearing in mind that the Assyrian tree commonly displayed traits typical of date palms,⁵⁷ it may be argued that the “cactus-like” plant is to be understood as the small offshoot of the date palm that grows around the trunk of the tree. One method of reproducing the date palm is by removing and replanting its offshoot; herein lies the symbolic value of the design, which probably conveyed some aspect of fertility, as is the

⁵³ Jakob-Rost 1997: no. 190.

⁵⁴ Mazar & Dunayevsky 1967: 139, pl. 31:2; cf. Buchanan & Moorey 1988: no. 396.

⁵⁵ Porada 1948: 94. See Collon 2001: 12, for additional examples.

⁵⁶ Compare a similar tree with no winged disc: Jakob-Rost 1997: nos. 278, 279 (Babylon); Buchanan & Moorey 1988: no. 390. A variant of the ‘offshoot plant’, articulated as a tree, is depicted on cylinder seals found at Tell es-Sa’idiyeh and Tell el-’Umeiri in Jordan, and on an unpublished cylinder seal found in an Iron Age tomb at Jerusalem. These three seals may represent a distinct local workshop, inspired by Babylonian glyptic, located in the vicinity of the Jordan Valley (Ornan 1997: nos. 126, 127 and illustration no. 47).

⁵⁷ Porter 1993.

Assyrian tree. Such an interpretation would fit the meaning of Akkadian *libbi gišimmari*, *liblibbu* or *libbu*, "the offshoot of the palm", and also accords well with the figurative meaning of *liblibbu*, "human offspring" or "descendant," mainly referring to royal genealogy.⁵⁸ The symbolic value of the *liblibbu* or *libbu* is reflected by the object identified with the *libbu*, sometimes decorated with floral motifs, which is held by the king performing the Babylonian *appa labanu* gesture, a gesture adopted by Assyrian kings from the reign of Sennacherib onward.⁵⁹ The combination of the winged disc with a different, though related, palm motif on Babylonian stamp seals demonstrates the transmission of a symbol through emulation, yet with modifications determined by particularity. The late Neo-Babylonian seal cutter imitated the group of symbols used to represent the head of the Assyrian pantheon, which had become so common in Neo-Assyrian art. While transforming the Assyrian stylized palm tree into the Babylonian offspring of the palm, he probably also gave a new interpretation to the winged disc, the exact meaning of which yet eludes us.

In contrast to the ninth and eighth century cylinder seals, it is the traditional wingless sun disc that is represented in monumental Babylonian art as, for example, on *kudurrus*. The winged disc is portrayed only on two Neo-Babylonian monuments attributed to Nabonidus: on a stele housed in the British Museum and on a rock relief near Sela' (in the vicinity of Petra in Jordan), which has recently been identified.⁶⁰ Although these renderings of the winged disc are unique to Nabonidus, it should be noted that Babylonian appropriation of Assyrian themes took place already during the reign of Nebuchadnezzar II, as evidenced by two rock reliefs from Wadi Byrsa in Syria, on which the Babylonian king is depicted combating a lion and standing next to a large tree.⁶¹ It is more than reasonable to assume that official Babylonian imagery could use these highly esteemed and prestigious themes conveying power only after the fall of Assyria. And it is perhaps not a mere coincidence that such "new" Babylonian themes were found outside Babylonia proper. Even if Nabonidus' introduction of the winged disc continued a process of iconographic borrowing initiated by Nebuchadnezzar II, it nonetheless also accords with his introduction of other "revolutionary" visual features, of which he was accused in the Verse Account.⁶²

⁵⁸ The term also refers to the bud, leaf, or trunk of a palm tree: CAD 9, *libbu* (7), 175, *liblibbu*, 79-180.

⁵⁹ Magen 1986: 62; see, however, Brinkman & Dalley 1988: 95-97.

⁶⁰ Börker-Klähn 1982: no. 266; Dalley & Goguel 1997; Raz & Uchitel 2001: 35.

⁶¹ Börker-Klähn 1982: nos. 259, 260 and perhaps no. 268

⁶² Lee 1993: 131.

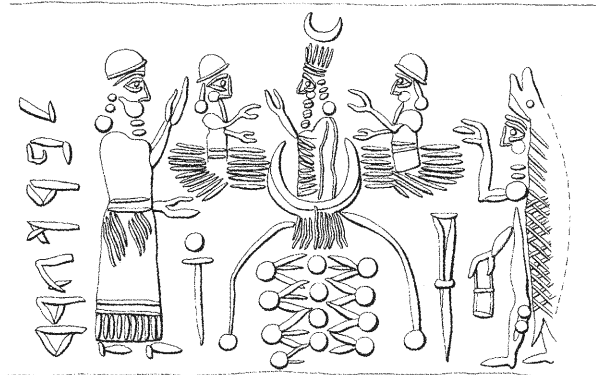


Fig. 15 Winged moon god on cylinder seal of *brkhdd* (Harriet Otis Cruft Fund, 34.208) [drawing N. Zeevi, Jerusalem; courtesy of the Museum of Fine Arts, Boston].

Probably inspired by the imagery used by Nabonidus, later depictions of the winged disc appear on fifth century monuments found at or attributed to Taima in northwest Arabia. A stele with an Aramaic inscription in the Louvre and a cubic stone pedestal found at Taima bear depictions of the winged disc that are similar to the typical representations in ancient Near Eastern art: astral symbols accompanying a devotional scene.⁶³ Based on the inscription of the Louvre stele, Dalley suggested identifying the winged disc on these monuments as representing the god Šalmu, who is mentioned in the text as a deity installed in Taima.⁶⁴ This identification seemingly exemplifies another shift in meaning of the emblem that occurred in the process of transforming the visual theme of the Nabonidus monuments and adapting them to the fifth century iconography of Taima.⁶⁵ If there was a correspondence between text and image on the two Taima monuments, it would perhaps, however, be preferable to identify Šalmu, the main protagonist in the text, with the central element depicted on the two monuments: the bull,⁶⁶ despite the fact that there are no cuneiform attestations extant for associating Šalmu with a bull.⁶⁷

⁶³ Börker-Klähn 1982: no. 265. Bawden, Edens & Miller 1980: 83-84, pl. 69. The figurative part of the Louvre stele is arranged in two registers on the narrow side of the monument. When compared with the representation on the stone pedestal-cube, it becomes evident that a similar composition of a priest in front of a bull's head (with the addition of a "royal" figure on the Louvre stele) is portrayed on both monuments.

⁶⁴ Dalley 1986: 85-86.

⁶⁵ The god Šalmu appears as the main divine protagonist in a second Aramaic inscription from Taima, on which a winged disc and other astral emblems are part of a representation of which only the upper part survived (Bawden, Edens & Miller 1980: 84. For a photograph see Abu Duruk 1995: 72).

⁶⁶ Cf. Knauf 1990: 212, n. 49.

⁶⁷ Dalley 1986: 88.



Fig. 16 Winged moon god on a non-perforated scaraboid of *km[š..]* (Pierpont Morgan Library, New York, University of Columbia Collection no. 51) [drawing N. Zeevi, Jerusalem, after Ornan 1997: no. 219].



Fig. 17 Conoid seal found by chance on Mount Carmel (found by M. Kaplan, Haifa) [drawing N. Zeevi, Jerusalem; courtesy of A. Mazar, Jerusalem].

The possibility that the winged disc symbolizes two or more deities⁶⁸ is further demonstrated by the cylinder seal of *brkhdd* (fig. 15) and a Moabite scaraboid (fig. 16);⁶⁹ they depict a winged god standing within a disc that surmounts a stylized tree. The composition as well as the details of these seal images – the deity's feathered tail, the two smaller gods seen on the wings and the bucket-holding fish-*apkallu* – clearly imitate the image of Aššur on Assyrian palatial decoration and on cylinder seals inspired by the latter. Yet, it is neither Aššur nor Shamash who is being represented here, but rather the moon god Sin, as indicated by the crescent. The assimilation of the image of Sin with that of Aššur can be further exemplified by late eighth and seventh century Assyro-Babylonian cylinder seals, on which the disc consists of a globe in a crescent,⁷⁰ and by a seventh century stamp seal, on which the iconography of Aššur is mirrored by the flanking *apkallus* (e.g. fig. 17).

⁶⁸ Cf. Stone 1993: 87.

⁶⁹ Both seals are non-provenanced. The cylinder seal of *brkhdd* is pinkish chalcedony (h. 2 cm). The Moabite seal is also made of chalcedony (h. 1.2 cm; l. 2.6 cm; w. 1.9 cm), Ornan 1997: no. 219 (Columbia University, New York, no. 51, kept in the Pierpont-Morgan library). The seal is inscribed with a private name, of which *lamed*, *kaf* and *mem* have survived; they are probably part of the theophoric component *kmš* pointing to its Moabite origin (cf. Avigad & Sass 1997: 407). Another local version of the winged-disc-and-crescent above a stylized tree is shown on a non-inscribed seal found at Shechem (Keel & Uehlinger 1998: 257, fig. 258b).

⁷⁰ Collon 2001: 80, 92 (no. 157); see also 181 (no. 361) for Sin within its crescent above a tree. See Parpola 1993: 176, note 66 and 184, note 89.



Fig. 18 Winged crescent with disc above storm deity on a relief from the vicinity of Tell Barsip [drawing U. Zurkinden, Fribourg, after Bunnens 2001: 67, fig. 3].

The insertion of lunar symbolism in depictions of the winged disc is further exemplified on North Syrian monuments from Til Barsip (*fig. 18*), Sakçagözü (*fig. 19*), Körkun and Kürtül.⁷¹ Similar winged disc-and-moon-crescents appear on a bronze helmet from Zincirli (*fig. 20*) and on an ivory plaque attributed to Toprakkale.⁷² The winged moon crescent depicted on the Körkun, Kürtül and Til Barsip steles hovers above a storm deity sometimes carrying an axe and a thunder-bolt and mounted on a bull, his sacred beast. Not only do the wings depicted on these steles play a role in representing lunar symbolism, but this doubly fused emblem refers here to a third divine entity: that of the storm god. The amalgamation of the sun and moon symbols into one icon is apparent in earlier Mesopotamian art, namely in representations dating to the Ur III period, in which the rayed, quadrupartite disc representing Shamash is inscribed with a crescent moon.⁷³ The depiction of this sun-and-moon emblem linked with various deities – and not specifically with the images of the

sun and moon gods – is well attested in second millennium imagery by sealings from Kültepe-Kanish and by the basalt sculpture of the storm deity found at Hazor.⁷⁴ Although the earlier (wingless) disc-and-crescent emblem was sometimes used in such first millennium emblematic combinations as, e.g., on a stele found at Amrit in Lebanon and on an Egyptizing Levantine stele from Tell Defenneh in Egypt, it is usually the winged disc that is shown with the crescent moon on first millennium representations.⁷⁵ This accords with the increasing popularity of the crescent moon in those times.

⁷¹ Parayre 1987: 333, 335-336, pl. III: 5, 6-8, 10-12, 14; Orthmann 1971: pls. 38:e f, 49:a, 50:c, 53:c e. For the new stele from Til Barsip (Bunnens 2001: 67-68), see *fig. 18* here.

⁷² Von Luschan 1943: 75, pl. 40:a, b; Barnett 1957: 228, pl. cxxv (v 12).

⁷³ Seidl 1989: 99; Collon 1986: 48.

⁷⁴ Özgüç 1965: 74, pl. 24:71; Ornan 2001a: 17-18.

⁷⁵ Amiet 1983: 222-223; Bossert 1951: 74, no. 960. However, on both the Amrit and the Defenneh steles, on which a lion-mounted male deity is shown, a winged disc is depicted above the disc-and-the-crescent.

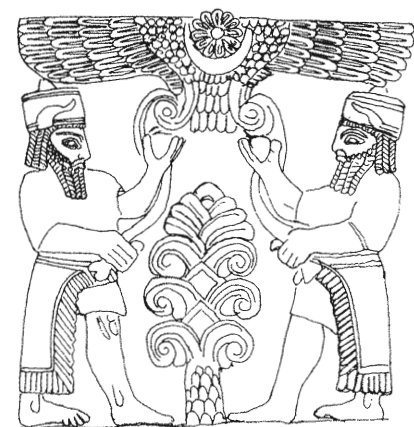


Fig. 19 Winged crescent with rosette on a relief from Sakçagözü (The Museum of Anatolian Civilizations, Ankara, 1807) [after Madhloom 1970: pl. XLIV: 6].

On the Sakçagözü reliefs (*fig. 19*), another element is added to the winged emblem: a rosette shown within the central boss above the crescent turns it into a tripartite symbol composed of wings, a central rosette and a crescent moon. These three components are fused into one icon depicted above a stylized tree that is flanked by two Assyrianizing human *apkallus*. A rosette depicted within the central boss of the winged disc was one of the modifications of the Egyptian emblem already in its initial employment in Syrian art of the early second millennium, as mentioned above. The rosette embedded within the disc is documented on other first millennium representations as, for example, on a stele from Malatya, on which a winged rosette hovers above a seated goddess, probably Kubaba, who

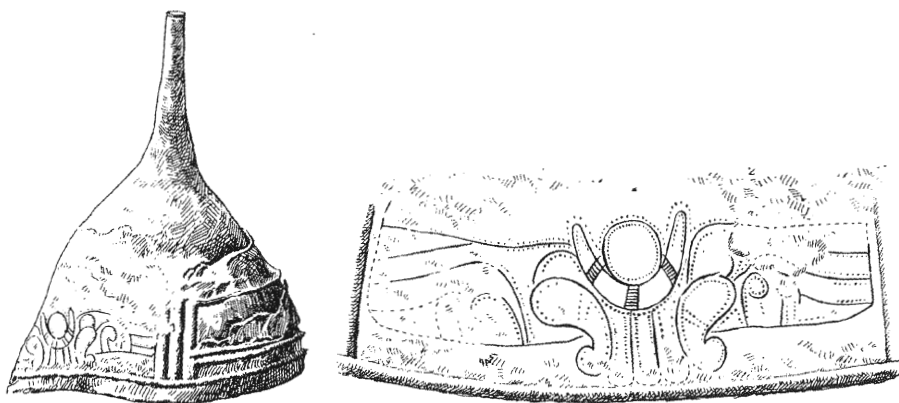


Fig. 20a-b Winged crescent with disc on a bronze helmet from Zincirli [after von Luschan 1943: 75, fig. 85].

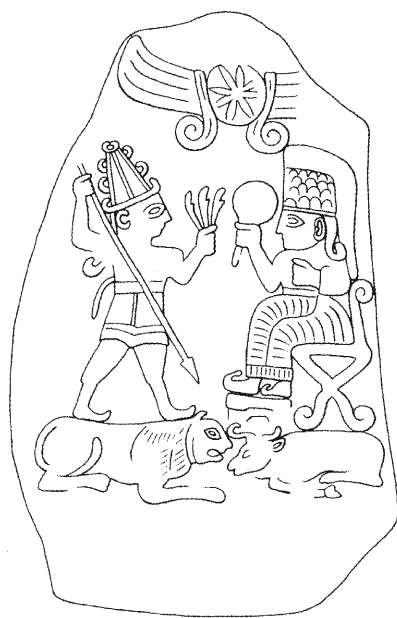


Fig. 21 Winged rosette hovering above Kubaba and a storm god on a stele from Malatya (The Museum of Anatolian Civilizations, Ankara, 10304) [after Winter 1983: fig. 6].

faces a storm god (*fig. 21*).⁷⁶ In this case, an association with solar symbolism is not likely. A winged rosette is shown above an enthroned female on a stele from Hilani I at Zincirli, whose plausible use as a grave stone makes allusions to solar symbolism somewhat doubtful.⁷⁷ Although the Hittite winged disc, which was also adorned with a rosette, probably served as an inspiration for the first millennium North Syrian images, the Hittite emblem was not exclusively used for solar symbolism.⁷⁸ Since the rosette is associated with fertility goddesses and with specific goddesses such as Ishtar or Kubaba,⁷⁹ its appearance within the winged disc may hint at gender-oriented symbolism and signify a female deity. It should be stressed that the insertion of a rosette within a winged disc representing a male deity, as exemplified on an orthostat of Bar-rakib from Zincirli (*fig.*

⁷⁶ Orthmann 1971: pl. 42:f.

⁷⁷ Bonatz 2000: 191-192. The woman can be identified as a royal figure by the cup and the lotus flower she carries (Ziffer 2001: 43).

⁷⁸ Gonnet-Bağana 1967: 190-192, 194.

⁷⁹ Winter 1976: 46. For earlier depictions of the rosette in association with female figures see van Buren 1939 and Porada 1977. See also the rosettes that fill the vacant areas on the Megiddo ivory, alluding probably to the figure of Shaushka depicted at the center of the panel (Alexander 1991: 161).

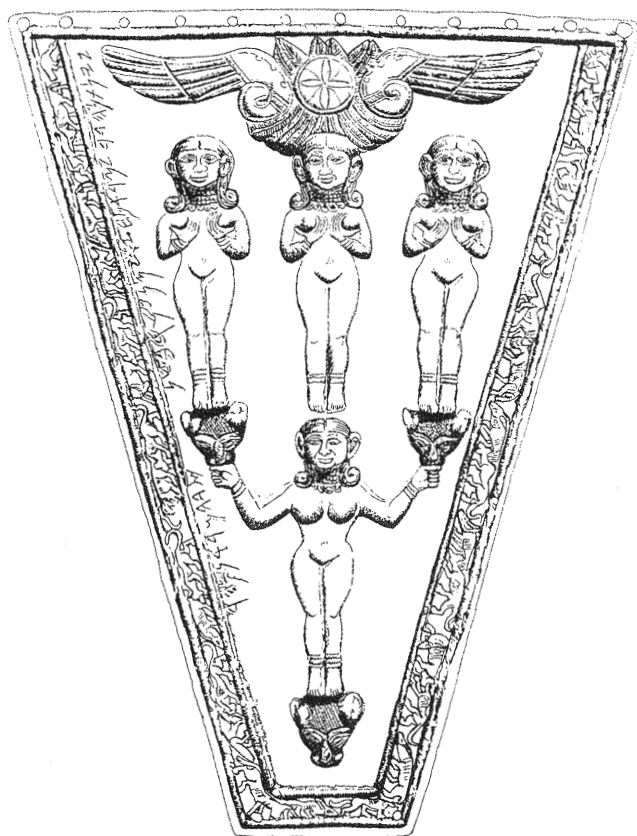


Fig. 22 Bronze forehead horse ornament from Samos (Archaeological Museum of Vathy, Samos, A. 1306) [after Dion 1997: fig. 13].

26),⁸⁰ does not exclude a feminine aspect of the winged rosette, but only emphasizes the highly complex character of the winged disc and its multi-valent nature. A different version of the winged rosette made of only four petals combined with thin curved lines is depicted on a ninth century bronze horse ornament from Samos, which mentions Hazael, king of Aram, in its inscription (*fig. 22*).⁸¹ The nudity of the figures and the lions accompanying them make no specific reference to a solar deity, but rather associate the emblem with fertility. Given the equestrian nature of the object, a bellicose goddess is probably alluded to here. That some of the winged discs adorning the Syrian ivory panels from Fort Shalmaneser at Nimrud

⁸⁰ Probably representing *rkb l* (Yadin 1970: 206, 210, figs. 4, 7, see below).

⁸¹ Parayre 1989.



Fig. 23 Wall relief from Tell Halaf (Tell Halaf Museum, Berlin) [after Seidl 2001: 125, fig. 2].

(room SW 7) represent female deities,⁸² strengthens the possibility that the symbol transcended gender boundaries and could have referred to both male and female deities.⁸³ Depictions of nude goddesses identified with Shaushka surmounted by a winged disc on earlier Syro-Anatolian artifacts⁸⁴ corroborate the idea that the symbol could refer to a female deity as well and may have been understood as a general sign of divinity.

The winged disc in first millennium Syrian art

The suggestion that the winged disc could have stood for various deities, yet was also used as a general mark of divinity, in this dual purpose continuing second millennium traditions, does not exclude the possibility that solar symbolism was at times still intended. A connection with Shamash is, for example, more than probable on a ninth century relief from Tell Halaf depicting two bull-men supporting a winged disc (*fig. 23*).⁸⁵ The same interpretation was suggested above with regard to similar images on seals.⁸⁶ Representations of bull-men supporting celestial bodies appear in Hittite art, and when one considers the location of Tell Halaf, it is probable that

⁸² Winter 1976: 47-49.

⁸³ Compare the winged disc surmounting the goddess carrying a mirror on a stele from Bireçik, Orthmann 1971: pl. 5: c.

⁸⁴ For a terracotta plaque from Alalakh and a serpentine mould allegedly from Kültepe see Alexander 1991: 168-169, fig. 4; van Loon 1985: 5, 38, pl. III d.

⁸⁵ Orthmann 1971: pls. 10; g, 12: b.

⁸⁶ The composition of the relief – depicting a stool below the winged disc – conveys a continuation of Mittannian and Middle Assyrian representations (Seidl 2001: 123-124).

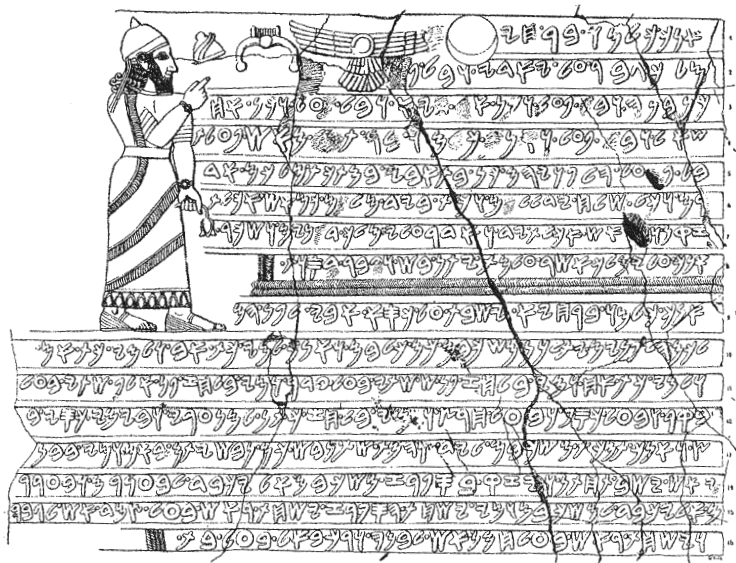


Fig. 24 Orthostat of Kilamuwa from Zincirli (Staatliche Museen, Berlin, VA S 6579) [after Bossert 1951: 256, fig. 887].

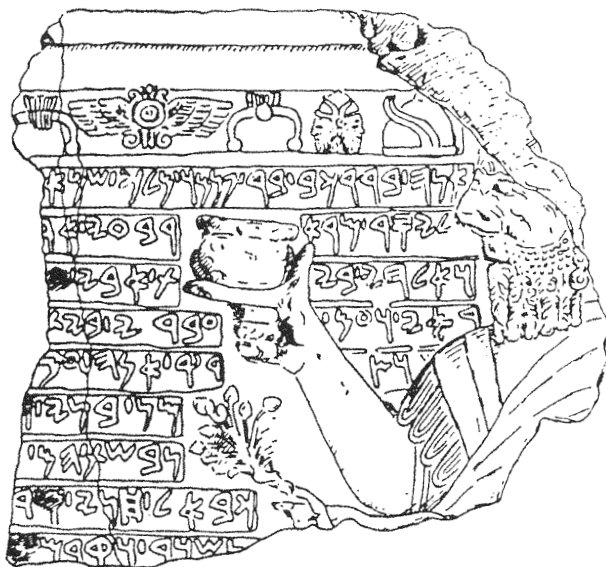


Fig. 25 Orthostat of Barrakib from Zincirli (Staatliche Museen, Berlin, VA) [after *Encyclopedia Biblica*, 8, Jerusalem, 1982, col. 319].

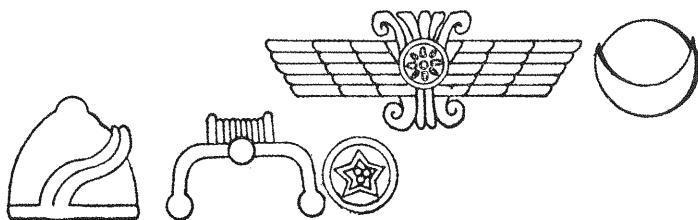


Fig. 26 Divine symbols on orthostat of Barrakib from Zincirli (Archaeological Museums, Istanbul, 7697) [after Yadin 1970: 206, fig. 4].

Hittite solar symbolism is reflected here as well.⁸⁷ Furthermore, an earlier solar symbolism of the winged disc in Syria is attested, as mentioned above, by the emblem surmounting the figure wearing a long mantle and holding a *lituus* in Late Bronze glyptic of Emar, Carchemish and Ugarit.⁸⁸

However, the frequent combination of the winged disc with various emblems or images such as the crescent moon, the rosette, a storm deity or a nude goddess – images that represent major deities – implies that the winged disc sometimes signified deities other than the sun god. It may well be argued that because the winged disc representing the sun god had great “prestige,” wings were added to other symbols, such as the rosette or the crescent moon, which “traditionally” were not depicted with wings. This addition was intended to elevate the deities represented by these other emblems and increase their status and popularity. The fusion of different symbols into one emblem may, however, also convey the formation of a supreme deity, perhaps that of the head of a pantheon, who could absorb features of many other deities, like Aššur and Marduk.

Indeed, a similar explanation can be offered with regard to the role and meaning of the winged disc on inscribed royal monuments from Zincirli. The three monuments in question – the late ninth century Phoenician stele of *klmw* and two Aramaic monuments of *brrkb br pnmw*, a contemporary of Tiglath-Pileser III – depict the king of Sam'al gesturing toward divine emblems (figs. 24-26).⁸⁹ The juxtaposition of the king with inanimate divine emblems recalls that of the Assyrian king gesturing toward divine symbols on the *šalam šarrutiya* steles and may betray Assyrian inspiration on the Zincirli monuments. The different gestures of the Syrian rulers on these monuments and the specific royal attributes they carry – a flower and a cup – demonstrate, however, that the process of cultural borrowing seen here was, at the same time, accompanied by particular modifications adjusting to the local set-up of the monuments. The same holds true for the

⁸⁷ Van Loon 1985: pls. 27:b (bull-men supporting a crescent on a relief at Yazilikaya), 42:c (bull-men supporting a winged disc on a bronze amulet from Alaca Höyük).

⁸⁸ Beyer 2001: 341-342.

⁸⁹ Tropper 1993: 5, 24-26.

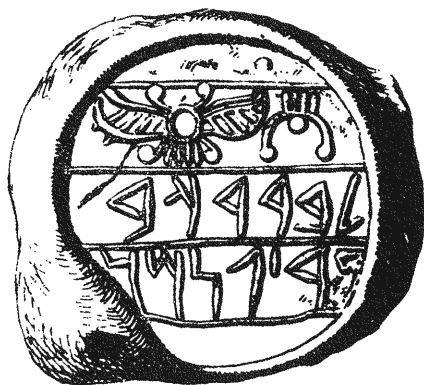


Fig. 27 Seal impression of Barrakib from Zincirli (Staatliche Museen, Berlin, VA S 3706) [after Yadin 1970: 203, fig. 2].

selection of emblems that the king of Sam'al faces; they represent a mixture of symbols common in Assyrian imagery (e.g. the horned mitre) with local ones (e.g. the horned Janus head or the yoke).

Comparing the symbols depicted on the monuments with the deities invoked in the inscriptions of the steles, Yadin has postulated that Rakib-El, the patron god of the ruling dynasty at Zincirli attested only at Sam'al, was represented by two emblems displayed on these monuments: the popular and most common winged disc and the hitherto unknown emblem of the yoke. Yadin corroborated his suggestion with the observation that it was these two emblems that were specifically selected for the official seal of Barrakib (*fig. 27*),⁹⁰ in whose reign Rakib-El gained higher status.⁹¹

Bearing in mind the recognition of Assyria's suzerainty by the rulers of Sam'al⁹² and that the winged disc represented the chief deity of Assyria in Assyrian art, it may be suggested that the use of the winged disc as a symbol of the local deity of Zincirli was motivated by the Assyrian model, not unlike the composition of these monuments.⁹³ While the adaptation of the winged disc may reflect external inspiration, the ingenious, exclusive use of the yoke mirrors local innovation. Rakib-El, the "charioteer of El," is mentioned on most of the inscribed monuments of Zincirli (including those

⁹⁰ Yadin 1970: 202-203, 209 (who identifies the winged disc as representing EL); Millard 1972: 8. See, however, Tropper 1993: 22, who identifies the yoke as the emblem of Rakib-El, while maintaining the traditional interpretation of the winged disc as representing Shamash.

⁹¹ Tropper 1993: 22.

⁹² Already during the reign of Kilamuwa in the second half of the ninth century (Kuhrt 1995: 460-462).

⁹³ Parayre 1993: 36-37 for the Assyrianized winged discs at Zincirli. See also Yadin 1970: 211 (and bibliography therein) for interpreting the cult of Sin of Harran in Zincirli as an outcome of Assyrian influence.

with no divine emblems). The appearance of his name following the names of Hadad and El in the texts from Zincirli suggests that the three formed a triad crew of a divine chariot, of which, as deduced from his name, he was the charioteer.⁹⁴ Although the name Rakib-El implies that it was El's vehicle he was driving, other references connecting the sun god with a chariot suggest that an allusion to the sun god was also implied.⁹⁵ Thus, in Sam'al, too, the winged disc as an emblem of the head of the pantheon alluded to the sun god, following the Hittite solar symbolism of the winged disc and reflecting the probable double meaning of the symbol in Assyria.

The winged disc in Judah

The employment of the winged disc in state imagery manifest in both monumental and minor art from Zincirli brings to mind the winged disc impressed on jar-handles from Judah dating to the latter part of the eighth century (*fig. 28*).⁹⁶ Although no royal figure or name appears on these impressions, their affiliation with royal state administration is evidenced by the very use of the word *lmlk*, "belonging to the king," as well as by their distribution in Judah. In this respect, a comparison between the role of *lmlk* impressions and the contemporary use of seals in state administration outside Judah is in order. The most plausible candidate for this comparison, albeit much more sophisticated, is the so called Assyrian royal stamp seal.⁹⁷ The fact that the *lmlk* impressions date to the period of the Assyrian conquest may suggest that it was the Assyrian model that stimulated the use of seals in the state administration of Judah. Since a similar date is also suggested for the *brrkb* bulla, one may assume that Assyrian stimulation was also involved in the phenomenon at Zincirli.

Bearing this in mind, I would like to reconsider the meaning of the winged disc on the *lmlk* impressions, which is usually interpreted as either representing an earthly royalty or an exclusive solar symbol. This understanding is based on Egyptian iconography, in which, as mentioned above, these two entities are mingled. Since the emblem did not stand for kings in contemporary Assyrian and Syrian imagery and was associated with royalty only in earlier Hittite iconography and in some of its Syrian reflections, it is, however, hard to ascribe such a meaning to the Judahite example. Ancient Israelite and Judahite iconography should first of all be examined by rules applicable to ancient Near Eastern art in general. Only after the delineation of similarities with other cultures, can the particularity of Israelite and Judahite imagery be studied. An explanation of the winged

⁹⁴ Tropper 1993: 20.

⁹⁵ Lipiński 1999: 765; Schroer 1987: 286-293.

⁹⁶ Vaughn 1999: 81-82 and bibliography therein.

⁹⁷ Millard 1972: 8; Winter 2000: 54-60.

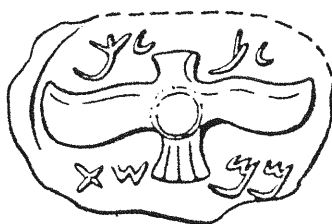


Fig. 28 Winged disc on *lmlk* seal impression from Lachish (Jerusalem, IAA 33.2106) [after Keel & Uehlinger 1998: fig. 276b].

disc in Judah as a regal symbol contradicts our understanding of the symbol in other contemporary Western Asiatic iconographies. Though royal affinities occurred in Egypt, I find it hard to relate such a meaning to the eighth century Judahite phenomenon, particularly in light of the close correspondence between the Judahite emblem and that of Zincirli. Stylistic similarities are manifest in the upper line and up-curving tips of the winged disc.⁹⁸ The resemblance between Judahite and Syrian imagery is further supported by additional iconographic and stylistic similarities in other small finds⁹⁹ and may be echoed in the biblical account of the religious innovations King Ahaz brought from Damascus (2 Kings 16:10-18).

Considering the long history of the winged disc in the Levant and western Asia and its role in contemporary Assyrian and North Syrian imagery, it is unlikely that the winged disc on the *lmlk* impressions signified royalty. It should rather be interpreted as a divine emblem employed in official glyptic by virtue of the deity it signified.¹⁰⁰ As in Zincirli, it probably represented a high deity, presumably that of *Yhwh*, the patron god of the ruling dynasty at Jerusalem.¹⁰¹ Such a conclusion is suggested by the use of the symbol in the state administration centered in Jerusalem and is reinforced by contemporary extra-biblical epigraphic evidence testifying to the worship of *Yhwh* as a prominent local deity from the late ninth to the sixth century.¹⁰² The interpretation of the winged disc as a divine emblem em-

⁹⁸ Parayre 1990: 288-291; 1993: 31; Tushingham 1971: 33. The resemblance of the Judahite winged disc to those from Zincirli is valid only with regard to the *lmlk* impressions. On the other rare occurrences of the emblem in Judah, Egyptianized and Phoenician inspiration is apparent, e.g. the seal of *sbnyw 'bd zyw*, see Avigad & Sass 1997: 50, no. 3. Parayre 1990: 35, fig. 23 (see below).

⁹⁹ Cf. the resemblance between a crescent moon mounted on a wide pole depicted on a bulla from Jerusalem and a crescent-on-a-pole engraved on a gold pendant found at Zincirli (Brandl 2000: 64). See also the close affinities in iconography and the type of objects manifested by the silver pendant from Miqne and similar ornaments from Zincirli (Ornan 2001b: 246-248).

¹⁰⁰ Keel & Uehlinger 1998: 295.

¹⁰¹ Tushingham 1971: 33, n. 87.

¹⁰² Ahituv 1992: 19-20 (Ketef Hinnom, Jerusalem), 34-52 (Lachish, ostraca nos. 2-6, 9), 70-72, 74-77 (Arad, ostraca nos. 16, 18, 21, 40), 153-160 (Ajrud, pithoi A, B and wall

ployed in royal imagery is corroborated by the near exclusiveness of the winged disc for royal usage in Judah, apparent only on a small number of Hebrew seals, among which is, not surprisingly, that of a royal official *sbnyw 'bd 'zyw*.¹⁰³

To the apparent correspondence between the winged disc of Sam'al and that of Judah in role and style, we should add that both appear in conjunction with another symbol: a yoke at Zincirli and a four-winged scarab in Judah (though not on the same item). The meaning of the four-winged scarab in this context is rather complex and is beyond the scope of the present contribution. Nevertheless, if the winged disc on *lmlk* impressions is to be understood as a divine emblem, the same should be applicable to the winged scarab.¹⁰⁴ As in Zincirli, the use of two divine emblems in royal imagery is double-faceted: while the winged disc possibly reflects external inspiration in this particular period, the choice of the Egyptianizing winged beetle – probably introduced by Phoenician intermediaries – mirrors cultural particularity.

As for the exclusive Egyptian solar connotation often assigned to the Judahite winged disc,¹⁰⁵ it should be stressed that when the symbol was employed within eighth century Judahite state administration it was already one thousand years old, a widely spread ancient Near Eastern emblem representing solar as well as other deities. Since the emblem depicted on the *lmlk* jar handles is stylistically associated with north Syrian examples,¹⁰⁶ a direct exclusive Egyptian inspiration cannot be sustained. The specific period in which the emblem was appropriated into Judahite imagery – at the end of the eighth century when the encounter with the Assyrian empire was almost at its peak – also adds weight to a “northern” inspiration. Like the assumed Assyrian influence reflected in the imagery of Zincirli, the use of the winged disc on the *lmlk* impressions may reflect a process of cultural emulation reviving an old, highly charged symbol.¹⁰⁷

plaster), 111-113 (Khirbet el-Qom), 116-117 (cave inscription in the vicinity of Ein Gedi), 251, 258 (Mesha Stele), not to mention the frequent theophoric components of the elements *yhw* and *yw* attested in Hebrew names.

¹⁰³ Sass 1993: 238-239. For other examples of the winged disc on inscribed Hebrew seals, see Avigad & Sass 1997: nos. 298 ('z' *bn hts*), 343 (*qnyw*), 685 (*nr*), impressed on a *lmlk*-type jar).

¹⁰⁴ See Millard 1972: 6, for a similar understanding of the scarab beetle in the Northern Kingdom of Israel, and Taylor (1993: 46) for suggesting that “the emblems are in some way alternative expressions of essentially the same idea.”

¹⁰⁵ Parayre 1990: 293-294; Taylor 1993: 42-58; Keel & Uehlinger 1998: 276.

¹⁰⁶ Contrasting for example the Egyptianized sun symbol depicted on the seal of Ushna servant of Ahaz (Avigad & Sass 1997: 51, no. 5).

¹⁰⁷ For depictions of the winged disc on second millennium locally-found Palestinian cylinder seals, cf. Beck 1989: 311-313, 316, 318, pls. 319:1,2, 320:1,3 (Hazor); Parker 1949: nos. 102, 113 (Lachish); Amiet et al. 1996: 20-21, pls. I:4, III:4 (Tell el Far'ah). For its portrayal on the Taanach cult stand, see Beck 1994: 372.

This is not to say, however, that the Judahite emblem did not also contain solar connotations. These can be deduced from its combination with the Egyptianizing four-winged beetle, already attested in earlier northern Israelite glyptic, which, in turn, is probably related to late eighth century Nubian amulets.¹⁰⁸ Like in Assyria and Sam'al, the employment of the emblem in official state imagery does not preclude an allusion to solar deities. Like Aššur and Marduk, Yahweh is a supreme deity. In his image, characteristics of various deities, including the sun god, are embedded.¹⁰⁹ These Yahwistic solar affinities are apparent in biblical references – some, however, later than the Judahite jar impressions – as, for example, Mal. 3:20, where a unique reference to the winged disc as a solar emblem is implied by the conjunction of “sun,” “righteousness,” and “wings.”¹¹⁰

Conclusions

The proposition that the winged disc stood for various male and female deities or represented heads of pantheons, as it was postulated with regard to Assyria, Sam'al, and Judah, is corroborated by the fact that in Achaemenid art it symbolized Ahura-mazda, the universal, supreme and only god of the Achaemenid dynasty.¹¹¹ Following earlier Near Eastern traditions, the crescent moon appears in conjunction with the winged disc in Achaemenid imagery and thus emphasizes the multi-faceted aspects of the deity it signified.¹¹² The choice of the winged disc for representing major deities in the petty kingdoms of Syria and the Levant during the ninth to sixth centuries can be considered an emulation process in which an age-old local symbol was revived by the impetus of the Assyrian dominion and hegemony.¹¹³

Perhaps due to its origin in Egypt, where it signified the sun god, and to its celestial role in the ancient Near East, the winged disc is usually placed atop all other visual components in the scene. High positioning of an element within a given image implies high rank in ancient Near Eastern art. Therefore, the winged disc seems a perfect choice for representing major deities, who served as heads of pantheons. It may even be postulated that it was its position within the image that determined the choice of this symbol for representing major deities. The possibility that a visual form and the specific manner in which it is rendered could have inspired or contributed to the articulation of its function and meaning, and thus to the religious

¹⁰⁸ Taylor 1993: 51 and fig. 6; Keel & Uehlinger 1998: 274 and fig. 258a.

¹⁰⁹ Cross 1997: 50, 72, 147 ff., 156-157 ff.; van der Toorn 1999: 916-918; Taylor 1993: 257-260.

¹¹⁰ Taylor 1993: 211-216; Niehr 1996: 70; Keel & Uehlinger 1998: 277.

¹¹¹ Cool Root 1979: 170, 172, 211, 214.

¹¹² Moorey 1978: 148.

¹¹³ Cf. Mazzoni 2000: 49, 50, 53.

idea it conveyed, underscores the importance of imagery for our comprehension and reconstruction of ancient religious history. If the same visual form could have represented several deities, as suggested here, it can be proposed that the visual phenomenon of representing several deities by one and the same icon may have contributed to – perhaps even catalyzed – first millennium theological concepts of fusing several deities into one.¹¹⁴ The probability of such a process in the visual media, which was gradual over time and complex, seems to reinforce our understanding of the emergence of monotheism as a gradual evolutionary process rather than a revolutionary outburst.

¹¹⁴ Ornan 2001a: 26.

BIBLIOGRAPHY

- Abu Duruk, H., 1995, Archeology Thriving in Saudi Arabia, *BAR* 21(2), 68-73.
- Abusch, T., 1999, Marduk, in: van der Toorn, Becking & van der Horst 1999: 543-549.
- Ahituv, S., 1992, *Handbook of Ancient Hebrew Inscriptions*, Jerusalem (Hebrew).
- Alexander, R. L., 1977, The Signe royal at Fraktin, *JNES* 36, 199-207.
- 1991, Šaušga and the Hittite Ivory from Megiddo, *JNES* 50, 161-182.
- Amiet, P., ed., 1983, *Au pays de Baal et d'Astarte, 1983, 10000 ans d'art en Syrie*. Musée du Petit Palais, 26 octobre 1983–8 janvier 1984, Paris.
- Amiet, P. et al., 1996, *Tell el-Far'ah. Histoire, glyptique et céramologie* (OBO.SA 14), Fribourg & Göttingen.
- Andrae, W., 1925, *Coloured Ceramics from Ashur and Earlier Ancient Assyrian Wall-Paintings*, London.
- Avigad, N. & Sass, B., 1997, *Corpus of West Semitic Stamp Seals*, Jerusalem.
- Baker, H. D. & Wunsch, C., 2001, Neo-Babylonian Notaries and Their Use of Seals, in: W. W. Hallo & I. J. Winter, eds., *Seals and Seals Impressions. Proceedings of the XLV^e Rencontre Assyriologique Internationale II*, Bethesda, 197-213.
- Barnett, R. D., 1957, ²1975, *A Catalogue of the Nimrud Ivories. With other examples of Ancient Near Eastern Ivories in the British Museum*, London.
- Barnett, R. D. & Falkner, M., 1962, *The Sculptures of Aššur-našir-apli II (883-859 B.C.), Tiglath-Pileser III (745-727 B.C.), Esarhaddon (681-669 B.C.) from the Central and South-West Palaces at Nimrud*, London.
- Bawden, G, Edens, Ch. & Miller, R., 1980, Typological and Analytical Studies, *Atlat* 4, 69-106.
- Beck, P., 1989, Cylinder Seals from the Temple in Area H, in: Y. Yadin et al., *Hazor III–IV*, Jerusalem, 310-338.
- 1994, The Cult Stands from Taanach: Aspects of the Iconographic Tradition of Early Iron Age Cult in Palestine, in: I. Finkelstein & N. Na'aman, eds., *From Nomadism to Monarchy*, Jerusalem, 352-381.
- Ben-Tor, D., 1998, The Absolute Date of the Montet Jar Scarabs, in: L. H. Lesko, ed., *Ancient Egyptian and Mediterranean Studies in Memory of William A. Ward*, Providence, 1-17.
- Beyer, D., 2001, *Emar IV, Les sceaux* (OBO.SA 20), Fribourg & Göttingen.
- Boehmer, R. M., 1975, Die neuassyrischen Felsreliefs von Maltai (Nord Irak), *Jdl* 90, 42-84.
- Bonatz, D., 2000, Syro-Hittite Funerary Monuments A Phenomenon of Tradition or Innovation?, in: Bunnens 2000: 189-209.
- Börker-Klähn, J., 1982, *Alt Vorderasiatische Bildstelen und vergleichbare Felsreliefs*, Mainz.
- 1996, Marginalien zur Bogazkoy-Glyptik, *SMEA* 38, 39-61.
- Bossert, H., 1951, *Altsyrien*, Tübingen.
- Brandl, B., 2000, Bullae with Figurative Decoration, in: D. T. Ariel, ed., *Excavations at the City of David 1978-1985. Vol. VI: Inscriptions* (Qedem 41), Jerusalem, 58-74.
- Brinkman, J. A. & Dalley, S., 1988, A Royal Kudurru from the Reign of Aššur-nâdin-šumi, *ZA* 78, 76-98.

- Buchanan, B., 1966, *Catalogue of Ancient Near Eastern Seals in the Ashmolean Museum*, I: *Cylinder Seals*, Oxford.
- Buchanan, B. & Moorey, P. R. S., 1988, *Catalogue of Ancient Near Eastern Seals in the Ashmolean Museum III, The Iron Age Stamp Seals*, Oxford.
- Bunnens, G., ed., 2000, *Essays on Syria in the Iron Age* (ANES.S 7), Louvain, Paris & Sterling.
- 2001, Etudes et Travaux, chroniques de fouilles Tell Ahmar/Til Barsip, *Orient-Express* 3, 65-68.
- van Buren, E. D., 1939, The Rosette in Mesopotamian Art, *ZA*, 99-107.
- 1945, *Symbols of the Gods in Mesopotamian Art* (AnOr 23), Rome.
- Calmeyer, P., 1984, Das Zeichen der Herrschaft... ohne Šamaš wird es nicht gegeben, *AMI* 17, 136-152.
- Canby, J. V., 1975, The Walters Gallery Cappadocian Tablet and the Sphinx in Anatolia in the Second Millennium B.C., *JNES* 34, 225-248.
- Collon, D., 1986, *Catalogue of the Western Asiatic Seals in the British Museum, Cylinder Seals III, Isin-Larsa and Old Babylonian Periods*, London.
- 2001, *Catalogue of the Western Asiatic Seals in the British Museum, Cylinder Seals V, Neo-Assyrian and Neo-Babylonian Periods*, London.
- Cool Root, M., 1979, *The King and Kingship in Achaemenid Art, Essays on the Creation of an Iconography of Empire*, Leiden.
- Cross, F. M., 1997, *Canaanite Myth and Hebrew Epic*, Cambridge (Mass.) & London.
- Crowfoot, J. W. et al., 1957, *Samaria-Sebaste III, The Objects from Samaria*, London.
- Dalley, S., 1986, The God Salmu and the Winged Disk, *Iraq* 48, 85-101.
- Dalley, S. & Goguel, A., 1997, The Sela' Sculpture: A Neo-Babylonian Rock Relief in Southern Jordan, *ADAJ* 51, 169-176.
- Dion, C.-F., 1997, *Les Araméens à l'âge du Fer: Histoire politique et structures sociales*, Paris.
- Frankfort, H., 1939, *Cylinder Seals*, London.
- Freydank, H., 1976-80, Art. Kar-Tukulti-Ninurta A, *RLA* 5, 455-456.
- Gonnet-Bağana, H., 1967, Le disque solaire hittite d'après les documents archéologiques, *Anadolu* 11, 167-196.
- Hallo, W. W., 1983, Cult Statue and Divine Image: A Preliminary Study, in: W. W. Hallo, J. C. Moyer & L. G. Perdue, eds., *Scripture in Context II, More Essays on the Comparative Method*, Winona Lake, 1-17.
- 1988, Texts, Statues and the Cult of the Divine King, in: J. A. Emerton, ed., *Congress Volume Jerusalem 1986* (VT.S 40), Leiden, 54-66.
- Herbordt, S., 1992, *Neuassyrische Glyptik des 8.-7. Jh. v. Chr. unter besonderer Berücksichtigung der Siegelungen auf Tafeln und Tonverschlüssen* (SAAS 1), Helsinki.
- Jakob-Rost, L., 1997, *Die Stempelsiegel im Vorderasiatischen Museum*, Berlin.
- Keel, O., 1980, *Das Böcklein in der Milch seiner Mutter und Verwandtes im Lichte eines altorientalischen Bildmotivs* (OBO 33), Fribourg & Göttingen.
- Keel, O. & Küchler, M., 1982, *Orte und Landschaften der Bibel 2: Der Süden*, Zürich.
- Keel, O. & Uehlinger, C., 1998, *Gods, Goddesses, and Images of God in Ancient Israel*, Minneapolis.

- Klein, J., 1987, The Birth of a Crown Prince in the Temple: A Neo-Sumerian Literary Topos, in: J.-M. Durand, ed., *La femme dans le Proche-Orient antique. Compte rendu de la XXXIII^e rencontre assyriologique internationale (Paris, 7-10 Juillet 1986)*, Paris, 97-106.
- Knauf, E. A., 1990, The Persian Administration in Arabia, *Transeuphratène* 2, 201-217.
- Kuhrt, A., 1995, *The Ancient Near East, c. 3000-330 II*. London & New York.
- Lambert, W. G., 1975, The Historical Development of the Mesopotamian Pantheon: A Study in Sophisticated Polytheism, in: H. Goedicke & J. J. M. Roberts, eds., *Unity and Diversity, Essays in the History, Literature, and Religion of the Ancient Near East*, Baltimore & London, 191-200.
- 1983, The God Aššur, *Iraq* 45, 83-86.
- 1985, Trees, Snakes and Gods in Ancient Syria and Anatolia, *BSOAS* 48, 435-51.
- Layard, A. H., 1849, *The Monuments of Nineveh I*, London.
- Lee, T. G., 1993, The Jasper Cylinder Seals of Aššurbanipal and Nabonidus' Making of Sin's Statue, *RA* 87, 131-136.
- Lipiński, E., 1999, Shemesh, in: van der Toorn, Becking & van der Horst 1999: 764-768.
- van Loon, M. N., 1985, *Anatolia in the Second Millennium B.C.* (IR 12), Leiden.
- von Luschan, F., 1943, *Die Kleinfunde von Sendschirli. Ausgrabungen in Sendschirli V* (MOS 15), Berlin.
- MacGinnis, J., 1995, *Letter Orders From Sippar and the Administration of the Ebabbara in the late-Babylonian Period*, Poznań.
- Madhloom, T. A., 1970, *The Chronology of Neo-Assyrian Art*, London.
- Magen, U., 1986, *Assyrische Königsdarstellungen – Aspekte der Herrschaft, eine Typologie*, Mainz.
- Marcus, M. I., 1991, The Mosaic Glass Vessels from Hasanlu, Iran: A Study in Large-Scale Stylistic Trait Distribution, *ArtB* 73/4, 535-560.
- Matthews, D. M., 1990, *Principles of Composition in Near Eastern Glyptic of the Later Second Millennium B.C.* (OBO.SA 8), Fribourg & Göttingen.
- Mayer-Opificius, R., 1984, Die geflügelte Sonne. Himmels- und Regendarstellungen im Alten Vorderasien, *UF* 16, 190-236.
- Mazar, B. & Dunayevsky, I., 1967, En-Gedi, Fourth and Fifth Seasons of Excavations, Preliminary Report, *IEJ* 17, 133-143.
- Mazzoni, S., 2000, Syria and the Periodization of the Iron Age A Cross-Cultural Perspective, in: Bunnens 2000: 31-59.
- Millard, A. R., 1972, An Israelite Royal Seal?, *BASOR* 208, 5-9.
- Moorey, P. R. S., 1978, The Iconography of an Achaemenid Stamp Seal Acquired in the Lebanon, *Iran* 16, 143-154.
- Moortgat, A., 1940, *Vorderasiatische Rollsiegel. Ein Beitrag zur Geschichte der Steinschneidekunst*, Berlin.
- 1969, *The Art of Ancient Mesopotamia. The Classical Art of the Near East*, London & New York.
- Niehr, H., 1996, The Rise of YHWH in Judahite and Israelite Religion. Methodological and Religio-Historical Aspects, in: D. V. Edelman, ed., *The Triumph of Elohim, From Yahwisms to Judaisms*, Michigan, 45-72.

- Ornan, T., 1993, Mesopotamian Influence on West Semitic Inscribed Seals: A Preference for the Depiction of Mortals, in: B. Sass & C. Uehlinger, eds., *Studies in the Iconography of Northwest Semitic Inscribed Seals* (OBO 125), Fribourg & Göttingen, 52-73.
- 1997, *Mesopotamian Influence on the Glyptic of Israel and Jordan in the First Millennium B.C.* (Ph.D. dissertation, Tel Aviv University), Tel Aviv (Hebrew).
- 2001a, The Bull and its Two Masters: Moon and Storm Deities in Relation to the Bull in Ancient Near Eastern Art, *IEJ* 51, 1-26.
- 2001b, Ištar as Depicted on Finds from Israel, in: A. Mazar, ed., *Studies in the Archaeology of the Iron Age in Israel and Jordan* (JSOT.S 331), Sheffield, 235-256.
- 2004, Idols and Symbols – Divine Representation in First Millennium Mesopotamian Art and its Bearing on the Second Commandment, in: *Tel Aviv* 31(1), 90-121.
- Orthmann, W., 1971, *Untersuchungen zur späthethitischen Kunst* (SBA 8), Bonn.
- 1992, Eine Wandmalerei aus Halawa und die Darstellung der Sonne in der vorderasiatischen Kunst, in: D. J. W. Meijer, ed., *Natural Phenomena. Their Meaning, Depiction and Description in the Ancient Near East*, Amsterdam, 215-226.
- Otto, A., 2000, *Die Entstehung und Entwicklung der Klassisch-Syrischen Glyptik*, Berlin & New York.
- Özgüç, N., 1965, *The Anatolian Group of Cylinder Seal Impressions from Kültepe*, Ankara.
- Parayre, D., 1987, Carchemish entre Anatolie et Syrie à travers l'image du disque solaire ailé (ca. 1800–717 avant J.-C.), *Hethitica* 8, 319-360.
- 1989, A propos d'une plaque de harnais en bronze découverte à Samos: réflexions sur le disque solaire ailé, *RA* 83, 45-51.
- 1990, Les cachets ouest-sémitiques à travers l'image du disque ailé (perspective iconographique), *Syria* 67, 269-301.
- 1993, À propos des sceaux ouest-sémitiques: le rôle de l'iconographie dans l'attribution d'un sceau à une aire culturelle et à un atelier, in: B. Sass & C. Uehlinger, eds., *Studies in the Iconography of Northwest Semitic Inscribed Seals* (OBO 125), Fribourg & Göttingen, 27-51.
- Parker, B., 1949, Cylinder Seals from Palestine, *Iraq* 11, 1-43.
- Parpola, S., 1993, The Assyrian Tree of Life: Tracing the Origins of Jewish Monotheism and Philosophy, *JNES* 52, 161-208.
- 1997, *Assyrian Prophecies* (SAA 9), Helsinki.
- Porada, E., 1948, *Corpus of Near Eastern Seals in North American Collections I. The Pierpont Morgan Library*, Washington.
- 1975, Standards and Stools on Sealings of Nuzi and Other Examples of Mitannian Glyptic Art, in: *Le Temple et le Culte. Compte rendu de la 20^e rencontre assyriologique internationale*, Leiden, 3-7.7.1972, Leiden, 164-172.
- 1977, A Cylinder Seal with a Camel in the Walters Art Gallery, *JWAG* 36, 1-6.
- Porter, B., 1993, Sacred Trees, Date Palms, and the Royal Person of Ashurnasirpal II, *JNES* 52, 129-139.

- Raz, E. & Uchitel, A., 2001, Sela' – The Rock of Edom, *Cathedra* 101, 20-38 (Hebrew).
- Reade, J. E., 1977, Shikaf-i Gulgul: Its Date and Symbolism, *IrAnt* 12, 33-44.
- Sass, B., 1993, The Pre-exilic Hebrew Seals: Iconism vs. Aniconism, in: B. Sass & C. Uehlinger, eds., *Studies in the Iconography of Northwest Semitic Inscribed Seals* (OBO 125), Fribourg & Göttingen, 194-256.
- Schroer, S., 1987, *In Israel gab es Bilder. Nachrichten von darstellender Kunst im Alten Testament* (OBO 74), Fribourg & Göttingen.
- Seidl, U., 1971, Art. Göttersymbole und -attribute, *RLA* 3, 484-490.
- 1989, *Die babylonischen Kudurru-Reliefs* (OBO 87), Fribourg & Göttingen.
- 2000, Babylonische und assyrische Kultbilder in den Massenmedien des 1. Jahrtausends v. Chr., in: Uehlinger, ed., 2000, 89-114.
- 2001, Das Ringen um das richtige Bild des Šamaš von Sippar, *ZA* 91, 120-132.
- Singer, I., 1992, Towards the Image of Dagon the God of the Philistines, *Syria* 69, 431-450.
- Stone, E. C., 1993, Chariots of the Gods in Old Babylonian Mesopotamia (c. 2000–1600), *CAJ* 3(1), 83-107.
- Taylor, J. G., 1993, *Yahweh and the Sun. Biblical and Archaeological Evidence for Sun Worship in Ancient Israel* (JSOT.S 111), Sheffield.
- Teissier, B., 1996, *Egyptian Iconography on Syro-Palestinian Cylinder Seals of the Middle Bronze Age* (OBO.SA 11), Fribourg & Göttingen.
- van der Toorn, K., 1999, Yahweh, in: van der Toorn, Becking & van der Horst 1999: 910-919.
- van der Toorn, K., Becking, B. & van der Horst, P. W., eds., 1999, *Dictionary of Deities and Demons in the Bible (DDD)*, second ed., Leiden, Boston & Köln.
- Tropper, J., 1993, *Die Inschriften von Zincirli* (ALASP 6), Münster.
- Tushingham, A. D., 1971, A Royal Israelite Seal(?) and the Royal Jar Handle Stamps (Part Two), *BASOR* 201, 23-35.
- Uehlinger, C., ed., 2000, *Images as media. Sources for the cultural history of the Near East and the Eastern Mediterranean (1st millennium BCE)* (OBO 175), Fribourg & Göttingen.
- Vaughn, A. G., 1999, *Theology, History, and Archaeology in the Chronicler's Account of Hezekiah*, Atlanta.
- Wiggermann, F. A. M., 1994, Art. Mischwesen, *RLA* 8, 222-264.
- Wilkinson, R. H., 1994, *Symbol and Magic in Egyptian Art*, London.
- Winter, I. J., 1976, Carved Ivory Furniture Panels from Nimrud: A Coherent Subgroup of the North Syrian Style, *MMJ* 11, 25-54.
- 1981, Royal Rhetoric and the Development of Historical Narrative in Neo-Assyrian Reliefs, *SVC* 7, 2-38.
- 1992, "Idols of the King": Royal Images as Recipients of Ritual Action in Ancient Mesopotamia, *JRS* 6(1), *Special Issue: Art in Ritual Context*, 12-42.
- 2000, *Le Palais imaginaire: Scale and Meaning in the Iconography of Neo-Assyrian Cylinder Seals*, in: Uehlinger, ed., 2000, 51-87.
- Winter, U., 1983, *Frau und Göttin* (OBO 53), Fribourg & Göttingen.
- Wittmann, B., 1992, Babylonische Rollsiegel des 11.-7. Jahrhunderts v. Chr., *BaM* 23, 171-283.

- Yadin, Y., 1970, Symbols of Deities in Zincirli, Carthage and Hazor, in: J. A. Sanders, ed., *Near Eastern Archaeology in the Twentieth Century: Essays in Honor of Nelson Glueck*, Garden City, 199-223.
- Ziffer, I., 2001, Apropos the Mandil: Tracing the Ancient Near Eastern Origins of Badge of Office, in: N. Kanaan-Kedar & A. Ovadiah, eds., *The Metamorphosis of Marginal Images: From Antiquity to Present Time, Proceedings of the International Conference, 19-21 January, 1999*, Tel Aviv, 39-48.

The 'suivant du char royal': A case of interaction between various genres of minor art

Serena Maria Cecchini

When asked to offer a contribution to the 'Studies in Honor of Antonia Ciasca' two years ago, I decided to go ahead with the examination of a stamp seal found at Tell Afis in 1995 (*pl. XXXI:1* and *fig. 1*). Results of recent years have confirmed without doubt that Tell Afis is ancient Hazrek. The item was consigned to the expedition staff by the custodian of the tell, who informed us that a farmer had found it during work in the area of the Lower Town.



Fig. 1 Seal from Tell Afis, TA.95.S.1 (Idlib Museum) [drawing Sergio Martelli; courtesy of Missione Archeologica Italiana at Tell Afis].

The scene depicted on the scaraboid seems to be an *unicum*, although its individual details are well-known elements not only in the figurative repertoire of the Near East but also in that of the western Phoenician-Punic world. Given the crude carving and the material, which is limestone with yellowish-red veins, I believe the scaraboid to be locally manufactured. For a study of the object as a whole, you may refer to my paper 2002. Here I

would like to draw attention to the small figure on the left. This is clearly a worshipper facing a goddess, as shown by the hierarchical difference in height. Sort of an incense stand is depicted between the two figures.

Although the small figure is crudely carved, it is possible to identify it with the well-known type of worshipper raising a ram-headed staff in one hand and holding a pitcher in the other. It is a man with Egyptianizing features, who occurs single or as a pair on various Phoenician and Punic stelae, ivories, seals, coins and bronze razors. In 1957, P. Naster named this figure on the double shekel of Sidon (*pl. XXXI:2-3*) "suivant du char royal" and identified the ram-headed staff as the "Khnum sceptre". Both M. Mallowan and W. Culican agreed with this identification.¹

The earliest evidence for the worshipper with the ram-headed staff comes from the stela called 'L'hommage au dieu El' from Ugarit, while the latest monument representing this figure is a small Roman altar from Baalbek. The question of why this motif was so widespread over both time and geographic area – from the thirteenth century BCE to the Roman age and from the Levant to Carthage – motivated me to examine more carefully its characteristics.

The motif of the worshipper with the ram-headed staff and the pitcher is first documented in the Levant of the thirteenth century BCE. It is depicted on the so-called stela of 'L'hommage au dieu El' (*pl. XXXII:4* and *fig. 2*)², the well-known monument found southwest of the Baal temple on the *acropolis* of Ugarit in 1936. On this small stela, two male figures are depicted under a winged sun disc. An older person is seated on a throne with his feet on a footstool, while a younger, beardless figure on the left appears to be performing some ritual act before the seated figure.

From the very beginning, the identity of the figure on the right has kindled great interest. It depicts, no doubt, a deity, while the figure facing it appears perhaps to be a little less interesting. "The beardless figure on the left appears to be performing some ritual act before the seated god ... The act of worship may be taken to preclude this figure being a representation of a god, so that the obvious conclusion is that we have here the king of Ugarit. ... The size of the figure may be interpreted as a further indication of his royal status: he is approximately the same size as the god opposite, indicating something approaching parity of rank ... The king is holding a jug in his left hand, presumably with a view of pouring a libation before the god, or even filling what looks like the cup the god proffers him. In his right hand he holds a staff of some kind, with a twist at its upper end. While identification is most uncertain, we may suggest that it is a form of the *was*-sceptre, symbol of power and authority in Egyptian royal monu-

¹ Mallowan 1966: 506-507, 538, 548, figs. 412, 460, 481; Culican 1968: 62-73, figs. 4, 6, pl. II:A, B. Cf. Gubel 1992: 399, fig. 291.f.

² Cf. Yon 1991: no. 10, pp. 305-307, fig. 16a.



Fig. 2 Stela from Ugarit [after Yon 1991: fig. 16a].

ments.”³ P. Naster already related this object to the ram-headed staff in the Museo di Torino.⁴

M. Yon affirmed that the beardless man is “... inférieur au dieu mais cependant important, doit être un haut (et riche) figure du royaume ... et il n’est pas exclu que ce soit le roi lui-même ... Il porte de la main gauche une cruche allongée ... il est moins aisée d’interpréter ce qu’il présente au dieu de la main droite: c’est un objet vertical, qui semble se terminer en haut par une tête d’animal.”⁵

In 1995, G. Bunnens suggested that the meaning of the scene was related to the cult of royal ancestors. He thought that we could be dealing here with a monument illustrating a funerary rite and, more specifically, the cult of a royal ancestor. The young attendant, who is undoubtedly younger and in an inferior position in relation to the seated figure, was probably the new king offering a liquid, presumably wine, to his deceased

³ Wyatt 1983: 274-275.

⁴ Naster 1957: note 3 and pp. 19-20.

⁵ Yon 1991: 307. “Un objet semblable devait être porté par une représentation du roi prêtre dont un fragment a été trouvé en 1975” (ibid.). M. Yon deals with a terracotta fragment, perhaps formerly a stand (1991: fig. 12d), on which, however, the ram’s head (if it is, indeed, such) is turned towards the human face, whilst the contrary is always seen in all the other items representing this type of sceptre.

father⁶. G. Bunnens suggested that the staff could be Egyptian in appearance (following E. Porada, who noted that the younger figure before the king on the sarcophagus of Ahiram is holding an object similar to an Egyptian *pesekh*,⁷ although, in my opinion, a *flabellum* or 'fly-whisk' is more probable). The staff "looks very much like one of the instruments used in the Egyptian ritual of the opening of the mouth: a ram headed staff. Pictorial representations of this staff show striking similarities with the staff on the Ugaritic stela ... We may thus wonder whether this monument is not depicting precisely the moment when the new king is burying his father and performing some sort of ritual of the opening of the mouth before offering a libation to the late king."⁸

G. Bunnens was probably correct when he assumed that we could recognise in the Ugaritic scene the moment in the ritual when the dead Ugaritic kings are taken up to a supernatural world, subjected, that is, to some form of deification. The connection with the Egyptian implement is noteworthy, since this item was one of the most important objects used in the ritual of the 'opening of the mouth', by means of which the deceased and his or her funerary status were brought to life. During the New Kingdom, this ceremony was codified and the ritual was normally performed by the son and heir of the deceased in a final gesture of piety.⁹

Whatever meaning we may wish to ascribe to the scene depicted on the small stela from Ugarit, the figure with sceptre and pitcher reveals iconographic details that would become topical for over a millennium. This figure is almost always depicted wearing a headdress derived from an Egyptian crown. He always holds a long-necked pitcher in his left hand, probably corresponding to contemporary bronze vases. He always raises a ram-headed staff, usually in his right hand. The only change is that this latter becomes more elaborate over the centuries and receives different attributes in different eras (an Isis/Hathor Crown on the Egyptianizing ivories of the beginning of the first millennium; sort of an appendage on monuments dating to the Persian era or little before). When it made its first appearance at Ugarit, it consisted of a simple staff, twisted at the upper end and decorated with a simple ram's head.

An exception to this scheme is the figure on eleven impressions of a cylinder seal from Tell Fakhariyah (*fig. 3*).¹⁰ The impressions come from a thirteenth century context and are, therefore, approximately contemporary

⁶ It is worth remembering that in the Syro-Hittite world kings were sometimes portrayed as gods and were probably considered as such (Orthmann 1964: 28 and Ussishkin 1970: 127).

⁷ Porada 1977.

⁸ Bunnens 1995: 219.

⁹ Cf. the basic edition and translation of the New Kingdom ritual, Otto 1960.

¹⁰ Kantor 1958: 77-79, pl. 73, no. XLIV.



Fig. 3 Seal impression from Tell Fakhariyah [after Kantor 1958: pl. 73, no. XLIV].

with the stela from Ugarit. The figure standing behind a seated figure is a bird-headed man. In his right hand he is raising an object still described even quite recently as a plant sceptre,¹¹ although W. Culican recognised it as a ram-headed staff already in 1970. In his left, the bird-headed man holds a long-necked pitcher. W. Culican "admitted that in a work of such minuteness the ram-head on the sceptre is not clear, because it looks generally birdlike", but stressed that "what, however, is important is the combination of the animal sceptre and jug, for this, rather than the sceptre alone, is what is characteristic of Phoenician liturgy."¹²

On this seal, which has been on various occasions attributed to a late Mitannian or Syrian manufacture,¹³ the bird-headed figure acts as an acolyte in a more complex situation than the one on the Ugaritic stela, which raises the question of identity and, especially, of the role played by the various figures in the entire scene.

Ram-headed staffs also appear as a single element, sort of a standard, in the tradition of religious imagery of the Mesopotamian world. This standard is always associated with sky gods on the Babylonian *kudurrus* and even earlier on Old Babylonian cylinder seals.¹⁴ According to Culican: "as far as the existing evidence goes, the ram-headed staff first appears in Syro-Mesopotamian contexts and its placing in the hands of an attendant appears peculiar to Syria and Phoenicia."¹⁵

When we encounter the figure with ram-headed staff and pitcher on the ivories of the first centuries of the first millennium, the ram-headed staff has changed. The form with a large neck is more like the Mesopotamian standard than the Syrian staff. But it is difficult to discover where the im-

¹¹ Cornelius 1994: 170, pl. 44.BM1e.

¹² Culican 1970: 30.

¹³ Kantor 1958: 77-79; Schaeffer-Forrer 1983: 18-21; Matthews 1990: 4 note 14, no. 560: 'Syrian Style'.

¹⁴ The first type of U. Seidl's staff classification is identical to the staff depicted on the Ugaritic stela. Later it is depicted, again as a single element, in the Esarhaddon stela at Zincirli and in Sennacherib reliefs (Seidl 1989).

¹⁵ Culican 1970: 31.

age of this item came from. The motif is shown on a limited series of ivories carved in different styles.¹⁶ The iconography of the bearer of the ram-headed staff, however, remains basically the same over the centuries: he wears an Egyptianizing dress, mostly the Egyptian Double Crown, but also the White Crown or the Atef Crown, and sometimes a provincial interpretation of the original headdresses. In his left hand, he holds a pitcher corresponding to roughly contemporary items. The right arm is raised and holds the ram-headed staff. By this time, the Iron Age, he is crowned with an Isis/Hathor Crown or with a simple disc.

The theme of the worshipper or acolyte performing a ritual before, or worshipping, a seated deity, does not appear on the ivories. Instead the motif of the bearer of the ram-headed staff occurs in two basic designs: the first is made up of mirroring figures standing in sort of a *naiskos* facing a central plant; the second is formed by figures walking in a long or short procession towards a central element. The two designs are substantially different also in style, and further differences in style can be seen within each series depicting the same design.

A group of three plaques reproducing Phoenician *naiskoi* seems homogenous both in style and iconography (*pl. XXXII:5-6*):¹⁷ under a lintel decorated with a frieze of *uraei* with horned discs surmounted by a sun disc, two figures wearing double crowns and false beards are depicted each on either side of a sacred tree. Both figures hold a long-necked and ring-based pitcher in the left hand (the attendants on the right hold the jugs lower, with their arms hanging by their sides) and a ram-headed sceptre with Isis/Hathor Crown in the right. The three plaques (all found in room SW 11/12 of Fort Shalmaneser, where probably other similar fragmentary pieces were preserved), were obviously produced by the same workshop, even if they were executed by different hands. Only small details vary: the number of the *uraei* between 12 or 13; the number of leaves crowning the palmette trees; the branches are sometimes more curved than others; the details of the finely pleated kilt and open skirt are sometimes less carefully carved.

The same theme is depicted in a fairly similar style on another plaque in the Ashmolean Museum (*pl. XXXII:7*),¹⁸ but the *uraei* on the lintel do not bear the horned sun disc. The beardless figures wears sort of a cape that is draped over both the outer and inner arms (like the Levantine type of garment).¹⁹ There does not appear to be space for the Isis/Hathor Crown above

¹⁶ Thureau-Dangin 1931: *pl. XXXII*, 39; Mallowan 1966: 506-507, fig. 481; Mallowan & Herrmann 1974: 106-107, *pl. XCV:87* (= Mallowan 1966: fig. 412); Barnett 1975: *Suppl. 22*, 28, *pl. CXXXV*; Winter 1981: 105; Herrmann 1986: 12, nos. 337-341, 346-353, 355, 357, 940; Moorey 1969: *pl. 17a*.

¹⁷ Mallowan 1966: fig. 481; Barnett 1975: *Suppl. 22* and 28, *pl. CXXXV*.

¹⁸ Moorey 1969: *pl. 17a*.

¹⁹ Cf. Winter 1981: 117.

the ram's head, the pitcher has a lower base and the figure on the right seems to be holding an *ankh* rather than a pitcher.

A great number of other fragments of plaques with bearers of ram-headed staffs from room SW 37 of Fort Shalmaneser (Herrmann 1986: 337-357) are clearly inspired by the same iconographic design (*pl. XXXIII:8-9*). Produced by different workshops, they share – as far as we can tell – some features that enable us to assign them to the so-called South-Syrian Style or Intermediate Tradition.

Some of these fragments that are similar in size, design and style probably belong to the same set, as G. Herrmann proposed.²⁰ Although each plaque depicts one figure only, as usual in the so-called Syrian Style or Northern Tradition, the figures were certainly parts of pairs facing a central sacred tree. The beardless figures are finely carved. They are dressed in a short striped or pleated skirt, under which is a second, longer skirt, and they wear a similar version of the Egyptian Double Crown with a ribbon down the back.²¹

However, the elongated 'Phoenician' proportions with vegetal elements could be misleading: on a fragment with a well executed 'Phoenician' palmette,²² the ram-headed staff is crowned by a disc without horns, and the framing is not the Egyptianizing *naiskos* of the previous plaques (*pl. XXXIII:10*). Many examples show wide upper frames decorated with rows of crosshatched *uraei* and lower frames decorated with *guilloche* (like the plaques from Room S 10, on which bearded and beardless figures dressed in Levantine clothes are grasping the branches of a sacred tree).²³ They share this framing with other rather coarsely carved ivories from SW 37.²⁴ Some of the latter are similar in size, design and style and probably belong to the same set. Only one of these (*pl. XXXIII:11*), however, can be related with certainty to the theme of the male figure with juglet, even if the jug is held in the right hand near a palmette flower instead of in the left, as usual; this is probably the result of a desire for symmetry.

The spreading of the theme in the ivory production of the Intermediate Tradition is evidenced by fragments depicting the same motif with varying details as, for example, the figure depicted in a plain frame (*pl. XXXIII:12*), which wears a provincial interpretation of an Egyptian Double Crown with a double ribbon down the back. Its garment is the Egyptianizing dress of the Levantine repertoire with loose, shawl-like sleeves.

²⁰ Herrmann 1986: 338-341.

²¹ Herrmann 1986: 338-339.

²² Herrmann 1986: 341.

²³ Herrmann 1992: pls. 22-25, pp. 67-68.

²⁴ Herrmann 1986: 343, 345, 348.

Nor is the young man wearing a triple *atef*-crown from room SW 7 of Fort Shalmaneser (*pl. XXXIII:13*) 'Phoenician'.²⁵ He holds a ram-headed sceptre surmounted by a disc without horns in one hand and a jug from which a palmette springs (?) in the other. In spite of the nearly correct *atef*-crown, the lower part of the dress is wrongly depicted. The volutes of the palmette rising from the vase clearly speak for a different interpretation of the scene depicting a man on either side of a sacred tree.²⁶

To complete this survey, we must mention a roughly carved fragment that is very different from the 'classic' ram-headed sceptre and has no comparison (*pl. XXXIII:14*). It renders the ram's head without disc and above a crescent moon. The crown of the figure (a version of a sun disc with a pair of *uraei*) protrudes beyond the wide frame, which is decorated with a row of incised circles with central dots.

It is clear that there is not only a chronological difference between the Ugaitic stela and the ivories: the stela represents a scene relating to a ritual action, even though it is a rite which brings about a deification, while the ivories represent two figures set in a superhuman sphere. An intermediate position could possibly be assigned to the scene of another design depicted on ivories. A pair of ivories (*pl. XXXIV:15-16*) and further fragments (*pl. XXXV:17*)²⁷ come from SW 37. The fragments are different in style from the pair and probably belong to similar but not identical scenes, in which two bearers of ram-headed sceptres head a parade. The best preserved fragments, those of the pair, are probably part of one and the same scene, in which two parades of divine or deified figures (see the divine crowns) move toward the same focal point. The destination of the parade was depicted on a separated piece of ivory, now lost, except for a winged *uraeus* at the bottom, which was perhaps part of the central image.

On one of these (*pl. XXXIV:16*), the first figure is beardless, like all the male figures in the scene, and wears a provincial version of the *atef*-crown, an Egyptianizing kilt and a long, open, pleated overskirt. He holds a libation jug and ram-headed staff. The second figure holds the same sceptre, but his left hand holds an *ankh*. The scene on the other fragment (*pl. XXXIV:15*) is very similar, but the figures are walking towards the right. Moreover, the only well preserved disc crowning a ram-headed staff in the entire scene is held by the second figure; it is a disc without horns that is

²⁵ Cf. Mallowan 1966: 506, no. 412; Mallowan & Herrmann 1974: 35 and 38, 106-107, *pl. XCV:87*.

²⁶ The same different interpretation is probably at the origin of the flower rising from a one handled vase in the left hand of the 'suivant du char royal' represented on a double shekel of Sidon (Hill 1910: 145, *pl. XIX:5*) and of a flower rising from a jug held by a worshipper, or acolyte, depicted on a bronze bowl from Nimrud (Barnett 1935: 201-207, *figs. 6-7*); in the other hand this figure is holding an object similar to a *nwb* sign.

²⁷ Herrmann 1986: 943-945, and probably also 351.

surrounded by a circular motif, like that of some of the previously reviewed ivories.

The scene carved on an ivory from Arslan Tash (*pl. XXXV:18*) is clearly inspired by the same design (two wings can be seen on the left bottom), but the parade is reduced, and neither the two human beings nor the rams' heads wear the disc.²⁸ The left arm with the pitcher is unusually stretched out, in contrast to all other known examples (with one exception), in which it is seen alongside the body. Because the men lack divine markers, one wonders if the original meaning of the scene – whatever it may have been – was completely understood. On other ivories from Arslan Tash, however, there are different figures depicted in different parades heading toward a winged *uraeus*.²⁹

As we have seen, the two designs hardly coincide in style, and even within each design there are evident differences.

Both, G. Herrmann and I. Winter, stressed the non-Phoenician aspect of the ivories represented on *pl. XXXIV:15-16*, on which the typical style of non-Phoenician workshops was wrapped in outwardly Egyptianizing features.³⁰ But, if we consider the two designs depicting the bearers of ram-headed staffs, we become aware of the anachronism in trying to classify the material, dividing it into large stylistic groups (and G. Herrmann already exposed the problem of attribution during this workshop). We do not know, however, whether the chronological factor was important in this variety, in typology or in style.

It is evident that the use of this motif is more limited in the Phoenician repertoire in comparison with the various interpretations of the workshops reproducing the so-called South-Syrian Style or Intermediate Tradition. However, in none of its representations is the bearer of the ram-headed staff ever inlaid or carved in openwork. Besides the scanty variety of purely Phoenician pieces, this could mean that the subject had limited diffusion in the Phoenician repertoire over both time and geographic area. This, at least, is what we can say, judging by the evidence, even though an *argumentum ex silentio* could always be disproved.

We may all agree that the choice of certain motifs was not casual. G. Herrmann has reminded us that the iconographic repertoire of the ivories probably responded to requirements of state-sponsored production, even though the ivories recently found at Tell Ahmar³¹ in what appears to be a domestic context with no indication of storage show that members of a high social class 'with access to the trappings of wealth' (see Herrmann in this workshop) existed. It is perhaps not by chance that the subject of the

²⁸ Thureau-Dangin 1931: 108-111, *pl. XXXII:39*.

²⁹ Thureau-Dangin 1931: *pl. XXXII:40-42*.

³⁰ Herrmann 1986: 16, 189-190; Winter 1981: 105.

³¹ Bunnens 1997.

most original scene from Tell Ahmar appears to be related more to a secular than to a superhuman or divine repertoire.³²

Returning to our topic, it appears very difficult to attribute an ideological meaning to those Nimrud scenes because they are deprived of a real context: all are coming from storage magazines. And what is their connection with the theme of the Ugaritic stela? G. Bunnens saw in this latter the depiction of an important moment in the kingdom's political and religious life: the king's son performs the ceremony enabling the dead king to live among the *rapi'uma* of the nether world who, according to Ugarit ritual texts, were invited to participate in the ceremony. Both in Ugarit religious beliefs and in the more archaic Syro-Palestinian tradition, they are a host of ancestors, healers and deified people. With this ritual the new king of Ugarit enabled a living, deified dynasty to continue. His role in the royalty was a divine duty.³³

In this ceremony he used an implement very similar to an Egyptian instrument. The latter is one of the most important objects used in the ritual of the 'opening of the mouth', by which the deceased were brought to life. As we said earlier, the ceremony was codified during the New Kingdom. The ritual was usually carried out by the son and heir of the deceased as a final act of piety. Thus, when royals were concerned, it was sometimes a way of legitimating succession. The affinity with the royal ideology must have been clear to the kings of Ugarit.

What is it, I wonder once again, that underlies the iconographical themes of the ivories and the Ugaritic stela? From an ideological point of view, the Phoenician and Aramean texts are too few. We cannot perceive how or to what extent the ancient ideology continued into the first millennium. One of the most important purposes of the ancient Ugaritic ritual must have been the legitimation of the succession to the throne of the new king. As a new version of old metaphors, the Iron Age images of the bearers of ram-headed staffs depicted on the ivories could have symbolised both the divine duty of the new king and the continuity and legitimacy of the reigning house.

Although in the Iron Age the *rapi'uma* become distant and passive beings, like *refaim*, the Syro-Palestinian tradition of the healer and deified ancestors did not fade away entirely in the Phoenician-Punic world.³⁴ As late as the second century AD, the *refaim* are connected to the *dis manibus* in a bilingual inscription from Tunisia written in Latin and Neo-Punic. I cannot affirm categorically that the divine parade on the ivories is a procession of deified ancestors, but we could think that such a scene is the iconographical result of an endless sequence of reinterpretations of old

³² Bunnens 1997: fig. 6.

³³ Cf. Sapin 1983: 181.

³⁴ Cf. Xella 1992.

beliefs, or the infusion of new or renewed ideologies. As A. M. Roth wrote regarding Egyptian religious problems, "old metaphors were rarely discarded; instead, they were embedded in successive new versions, intensifying the ritual effectiveness, deepening and enriching its meaning, and preserving authority conferred by its age."³⁵

Finally, there are the shield-shaped blinkers from SW 37 carved in *cloisonné* technique (all bordered by a *guilloche*), which depict a *wḏ3t*-eye with a human arm that grasps a ram-headed staff.³⁶ What is the meaning of this higher symbol?³⁷ If this staff was connected – even in a symbolic way – with the transmission of powers from the dead to the new king, the association with the Horus Eye could perhaps be explained in a tentative way: as son of Isis and Osiris, Horus (worshipped under the name of Harsiese) was also the god who performed the rite of the 'opening of the mouth' on his dead father, thus legitimating his succession to the throne as earthly ruler. The association of the staff with the Horus Eye could also explain the Isis Crown of the ram's head.

In the second quarter of the first millennium BCE, the motif of the bearer of the ram-headed staff is evidenced on some stone reliefs and on many stamp seals, but it develops differently in the two media.

As regards stone reliefs, the motif seems to have enjoyed particular popularity in the Sidonian sphere. In 1933, Dussaud recognised the king of Sidon in the bearer of the ram-headed staff carved on either side of a Sidonian stela (*fig. 4, pl. XXXVI:19*).³⁸ But the positioning on a pedestal, like the winged figures on the sides of another Sidonian stela,³⁹ gives them superhuman status.

The dating of the Sidonian stelae⁴⁰ is far from certain. E. Gubel dated them to a later phase of the second quarter of the first millennium, ante-dating the Persian age by about a century.⁴¹ I agree with the date within the second quarter of the first millennium, but would be more cautious about the ante-dating of the Persian age by roughly a century. I believe that the small *naiskos*-shaped stelae from Sidon may be assigned to a phase somewhat closer to the Persian domination, probably at the very end of the Babylonian occupation around the middle of the sixth century BCE, when renewed Egyptian influence is evidenced by the revival of Egyptianizing

³⁵ Roth 1993: 78-79.

³⁶ Orchard 1967: nos. 21-26, 31. D. Wicke (2000: 807-808 and 831, fig. 2) classified them as "phönikisch" among other shield-shaped blinkers.

³⁷ During this workshop E. Gubel gave his interpretation; it is clear that it is a matter of syncretistic phenomena.

³⁸ Aimé-Giron 1934: pls. I-II.

³⁹ Aimé-Giron 1934: pl. IV; Gubel 1987: 38, cat. 3, pl. II.

⁴⁰ Wagner 1980: cat. 51-53, pp. 53-54.

⁴¹ Gubel 1987: 58, 155. For a too early dating to ninth/eighth century BCE, see Wagner 1980: 53.

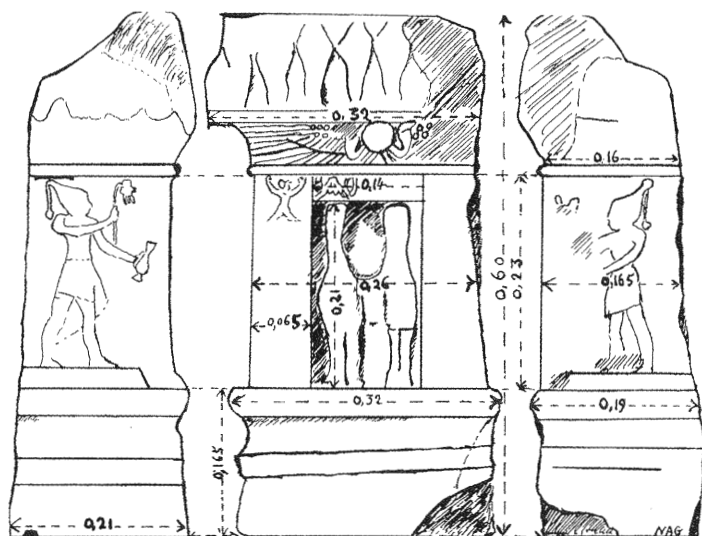


Fig. 4 Stela from Sidon [after Aimé-Giron 1934: pl. II].

architecture. This is the same date that I tentatively attributed to the so-called Amrit Stela on the basis of both stylistic and antiquarian details.⁴² The figures carved on the stela from Amrit have very similar proportions as those on the stelae from Sidon: they have a thin upper body and are thicker from the waist down. On a fragmentary Sidonian stela (*pl. XXXVI:20*), on which the upper part of the bearer of the ram-headed staff is better preserved than on the other complete stela,⁴³ we can recognise the curved lock emerging from the Egyptianizing headdress. This is the same hairstyle as that of the god on the Amrit Stela. The rendition is very detailed: the staff ends in a ram's head crowned by the Isis Crown with disc and horn but without appendages, exactly like on the Phoenician ivories. On the first mentioned Sidonian stela and on later stone reliefs and stamp seals depicting the doubled figure, attention to symmetry required a similar pose for the arm holding the pitcher, regardless of whether it was in the foreground or in the background. The ram-headed staffs are without crowns but have sort of an appendage below the head that seems to be related to the sign *nwb*.⁴⁴

A large cornelian seal found at Tharros in Sardinia (*pl. XXXVI:21*)⁴⁵ can be attributed to the same time as the Sidonian stelae. E. Gubel considered it a seventh/sixth century import from the Phoenician homeland, ante-dating

⁴² Cecchini 1997.

⁴³ Dunand 1926: 126-127, pl. XXXIII:2.

⁴⁴ See the cup held by the figure on the Nimrud bronze bowl mentioned above (n. 26).

⁴⁵ Culican 1968: fig. 4, p. 65; Hölbl 1986: no. 113, pl. 153; Gubel 1987: cat. 25, pl. VIII. Cf. also Conti 2000: 52, fig. 2.7.

the local production by about a century.⁴⁶ Two bearers of ram-headed staffs are flanking a shrine, in which the god Melqart is seated on a throne flanked by sphinxes. In their left hands, the figures hold a ram-headed staff without crown and appendages, very similar to the plain staff depicted on the El stela from Ugarit (*pl. XXXII:4* and *fig. 2*). Their right hands holding the jugs are outstretched (these are correctly drawn so as to be inverted on the stamped image). Going beyond vague generalisations, we may presume a Tyrian origin for this seal and, furthermore, recall Melqart's aspect as a god who is seasonally destroyed and restored to effective powers. Moreover, I believe we can affirm that the scene is a two-dimensional projection of a three-dimensional monument such as the Sidonian stelae.

The popularity of the bearer of the ram-headed staff at Sidon and the neighbouring area during the Persian age is evidenced by various small monuments. The relief carved onto a rock in the Wadi 'Ashur southeast of Tyre shows a ritual ceremony (*fig. 5*).⁴⁷ On either side of a central scene, which consists of an enthroned goddess and a worshipper in front of her, stands a beardless bearer of the ram-headed staff on an Egyptianizing plinth (sloping sides and cavetto moulding imitating the outline of Egyptian pylons). They are clad in open skirts and wear conical headdresses with tassels. The surface of the rock is badly damaged, so that only the attributes of the attendant on the left are preserved. But we may reasonably suppose that the other attendant had the same attributes: the ram-headed staff in his right hand and the juglet in his left. The damaged surface makes it impossible to distinguish details of the staff. The positioning on a pedestal, like the figures carved on the sides of the above mentioned Sidonian stelae, gives these figures superhuman status.

With great caution, I am tempted to identify the two bearers of ram-headed staffs with the patrons of the throne, hence the protectors of the king, who may be the figure standing before the goddess. This interpretation could be explained with the extremely tentative hypothesis, since it is not supported by texts, that the memory of deified royal ancestors, patrons of the kingdom and the reigning dynasty, was inherited and maintained in the Phoenician royal ideology. The Sidonian stelae would then depict the royal ancestors accompanying the dead king into the underworld, whereas the scene on the rock relief in the Wadi 'Ashur could have signified the legitimation of the new king under the patronage of his deified ancestors.

On the Zawya plaque in the Cairo Museum (the so-called 'Astarte shrine' of Memphis) a seated goddess is depicted in a shrine supported by Hathor columns; she is crowned as Hathor/Isis and flanked by two figures

⁴⁶ Gubel 1987: 68.

⁴⁷ Ronzevalle 1944-46: *pl. V*; Naster 1957: 14, *fig. 10*; Wagner 1980: *cat. 77*, pp. 86-89; Gubel 1987: *cat. 152*.

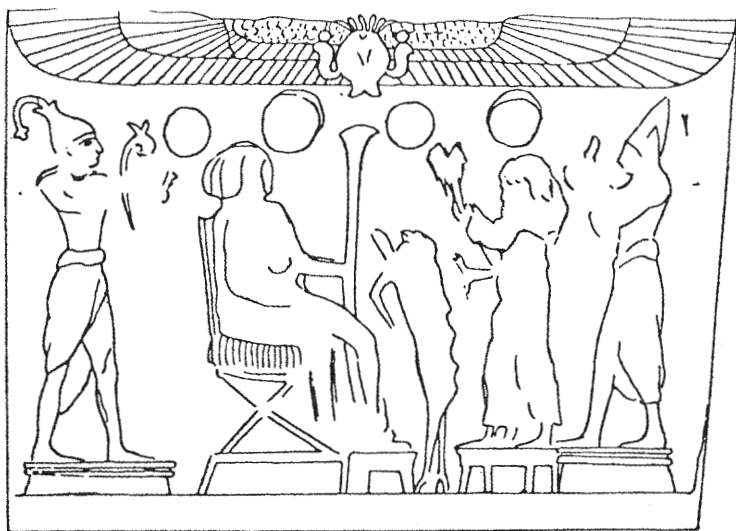


Fig. 5 Rock relief in the Wadi 'Ashur [after Ronzevalle 1944-46: pl. V].

performing a ritual.⁴⁸ The sculpture is badly damaged and the central part is lost. Nevertheless, one can make out that the partially lost figure behind the throne raises an elaborate ram-headed staff with Isis crown and appendages in his right hand and holds a juglet in his left. The date is the late Persian age, i.e. fourth century.

The protective function of the bearer of the ram-headed staff may be strengthened by the presence of this motif at either end of a door lintel at Umm el 'Amed, which is decorated with a winged disc.⁴⁹ M. Dunand identified the figures as a double image of the Tyrian king.

I wonder what meaning may have been ascribed to the scene carved on a small Roman altar found at Baalbeck.⁵⁰ Although the monument is badly damaged, it is possible to make out a deity standing on a pedestal placed on a larger podium. This represents perhaps the statue of a god. He is flanked by two acolytes wearing a conical headdress and raising a crooked staff. Since they stand on the podium where the divine image is set up, we are led to think that a feeling for their superhuman qualities must still have been alive at that time.

The glyptic repertoire for the bearer of the ram-headed staff is more varied. It is possible that the scenes depicting the doubled figure are directly linked not only to the ivory repertoire but also to the ideological signifi-

⁴⁸ Naster 1957: figs. 1-3, Wagner 1980: no. 65, pp. 63-66, Gubel 1987: 47-48, cat. 29.

⁴⁹ Naster 1957: 14, fig. 10; Dunand & Duru 1962: 70 on, pls. LXIII.2-LXXVI.

⁵⁰ Naster 1957: 14, fig. 11.

cance represented by the ivories. On a chalcedony seal once in the Pauvert de la Chapelle Collection, which was "trouvée en Asie Mineure" according to Babelon,⁵¹ the doubled bearer of the ram-headed staff appears on either side of the child Horus seated on a *djed*. As far as we can make them out, these worshippers bear the staff in their hands in the foreground, i.e. the worshipper on the left bears it in his right hand and the pitcher in his left, while the one on the right is a mirror image of the former.

Another seal is a light brownish-green scarab found in the Douimès necropolis at Carthage and dating to the seventh-sixth century,⁵² like the previous one. It shows the two bearers of ram-headed staffs on either side of Isis suckling Horus. They have hawks' heads, which emphasizes their superhuman nature. As far as may be seen, they bear the sceptre in the right hand and the pitcher in the left. If the seal was stamped, the image would be inverted and a well established design altered.⁵³

The other basic seal design depicts a ram-headed staff bearer standing in front of a seated deity or an incense stand. This design is encountered on Levantine *bullae* and stamp seals found both in the Levant and in the Phoenician-Punic West. All have to be ascribed to the Persian age with Culican quoted above. The act of worship clearly recalls the Ugaritic stela.⁵⁴

A fifth century *bulla* from an unrecorded Phoenician site⁵⁵ shows a bearer of the ram-headed staff with a conical headdress in Egyptian fashion. He stands in front of Isis suckling Horus and an incense stand is seen between the two figures. A group of *bullae* depicting an identical scene comes from an unrecorded Lebanese site.⁵⁶ The details of the clothing indicate that they undoubtedly belong to the Persian age. The worshipper is perhaps standing on a pedestal. On a seal from a fourth century tomb of the Carthaginian necropolis of Ard el Morali,⁵⁷ we encounter a simplified scene consisting only of an incense stand and a bearer of the ram-headed staff.

⁵¹ Babelon 1899: 15, pl. IV.27.

⁵² Vercoutter 1945: no. 694.

⁵³ See Appendix for other examples.

⁵⁴ Only on a grey steatite scarab found at Acco and dating to the eighth century (Giveon & Lemaire 1985: fig. 2; Gubel 1987: cat. 163, pp. 222-223) does the bearer of the ram-headed staff appear in a complex ritual scene, and we may really wonder whether there is a link with the more ancient bird-headed figure of the Tell Fakhariyah seal. Behind a seated divine figure, a staff bearer stands wearing a tasselled, conical headdress and raising what could be a ram-headed sceptre. There are no traces of a jug in the other hand, but we must bear in mind the fact that the plat side of the seal is chipped in the bottom left section of the scene. See also the stamp seal formerly in the Seyrig collection dating to the late eighth century (Gubel 1987: cat. 54, pp. 118-121), where an attendant standing behind a seated figure holds a vase and a sceptre (?).

⁵⁵ Culican 1968: 58, pl. II B.

⁵⁶ Culican 1968: 58, pl. II A, 62, 64.

⁵⁷ Vercoutter 1945: no. 617.



Fig. 6 Stamp seal from Tharros [after Della Marmora 1853: B 77].

On a stamp seal from Tharros (*fig. 6*) the figure seems to hold a ram-headed staff with some sort of appendage, but in the other hand he has a spear instead of the jug.⁵⁸ The hairstyle with curled lock, however, is the same as that previously seen for the attendants on the broken Sidonian stela and on other stamp seals. The dress is an interpretation of the Egyptizing Levantine type, like that on the seal of the Pauvert de la Chapelle Collection.

A seal found in a fourth century tomb of the Sainte Monique necropolis at Carthage depicts a hawk-headed worshipper standing in front of an enthroned deity. He raises the left hand and holds a pitcher in his right.⁵⁹ The image appears to be incomplete. But this is probably only due to a misinterpretation of the original design. An element between the goddess' spear and the disc crowning the hawk-headed figure is similar to the upper part of the ram-headed staff. The isolation of the upper part of the staff can, however, be differently explained: the ram's head crowned with an Isis/Hathor Crown and with appendages may have been felt to be an isolated, symbolic element at this time. This hypothesis may be supported by a Carthaginian stamp seal depicting the ram's head crowned with the Isis/Hathor Crown and resting on the *gold* sign with its appendages (*fig. 7*).⁶⁰ This image makes it clear that the origin of the appendages hanging down from the ram-headed staff is the *nwb* sign.⁶¹

⁵⁸ Known only from a Della Marmora drawing (1853: pl. B77).

⁵⁹ Vercoutter 1945: no. 559.

⁶⁰ Vercoutter 1945: no. 578.

⁶¹ Cf. Culican 1968: 78, fig. 9: "Syncretism with the forms of the creator god Amun and the sky god Horus was a natural outcome of this pantheistic tendency which centred round Khnum. By the Persian period, association of Khnum and other deities and the Horus falcon appears to have taken place; in the late period at Denderah and elsewhere



Fig. 7 Stamp seal from Carthage [after Vercoutter 1945, no. 578].

It was probably in the Persian era that the image of the bearers of ram-headed staffs was not only identified with protecting and healing ancestors, but also with the reigning king in the Phoenician homeland. This would explain the scenes on the above mentioned stamp seals, on which the staff bearer stands alone in front of the enthroned deity, as well as the images of the Sidonian king on Sidonian coins.

However, the figure was also considered a divine being in later times. In the third century BCE it was depicted on a bronze razor found in a Carthaginian tomb (*fig. 8*).⁶² Although the incised figure is severely damaged, one can see that it is clad in a long open skirt, wears a conical headdress, and holds a staff decorated with what appears to be an Isis Crown in its raised right hand, while the left hand seems to be holding a piriform jug.

On the above mentioned shekels from Sidon (*pl. XXXI:2-3*), the Persian Great King or a god (in which case he probably is the idealised or deified Persian king) stands on a chariot next to the charioteer and is followed by a bearer of the ram-headed staff also holding a jug. The latter is usually identified as the Sidonian king.⁶³

In this sphere we must include the figure of the limestone scaraboid from Tell Afis (*fig. 1, pl. XXXI:1*). It shows a scene of worship in a very coarse style, which was probably locally manufactured. A worshipper wearing an Egyptianizing conical hat and a short kilt raises a ram-headed staff in his right arm. He stands in front of a goddess holding a disc. Between the two figures there is an incense stand and above them a Phoenician winged disc. It is impossible to tell whether the worshipper held an object in his other hand. Although the stamp seal is executed in a very schematic style, it is possible to assign it to the end of the fifth to the be-

Khnum in the form of the Amun-ram wearing the additional horns of the original Khnum ram is depicted in falcon form standing on the *nub sign*".

⁶² Acquaro 1971: Ca 61, *fig. 26, pl. XII*.

⁶³ On the identity of the figures on these shekels, cf. Elayi 1990: 205-206 with previous bibliography, and Mildenberg 1994-99.



Fig. 8 Bronze razor from Carthage [after Acquaro 1971: pl. XII.Ca 61].

ginning of the fourth century BCE on the basis of a comparison with the figures on the Sidonian shekels and the Greek style of the goddess' dress. The chronology of the Sidonian shekels has now been well established by J. Elayi, based on the absence or presence of Persian details in the rendering of the dress of the figure following the royal chariot, which is considered to be a clear criteria for dating.⁶⁴ On this seal we can see the local king worshipping a local goddess. The poor execution causes us to assume a local manufacture. In any case, the seal was certainly not produced on the Levantine coast. The preference for themes of the Phoenician iconographical repertoire, and specifically that of Sidon with regard to the royal figure, is surprising in an inner North-Syrian town. If we reject an importation from the coast, the choice of the motif does not find any other explanation than the extraordinary role played by Sidon in the Persian age. Goods and ideologies circulated by this prestigious and powerful coastal city also reached inner Syrian centres. The image of the local king carrying the ram-

⁶⁴ These coins are dating from the end of the fifth century BCE through the end of the Persian period: cf. Elayi 1990: 205-206, 211, 214-215.

headed staff may possibly have been introduced in Tell Afis by means of circulating Sidonian coins rather than by means of the glyptic repertoire. The seal remains an *unicum* in the Levantine and western repertoire.

More could be said about the motif of the woman with the disc, but that is another story.

Addendum: It was only some months after I had presented this paper at the Fribourg Workshop that I saw the then unpublished paper by Gubel (2001). He takes a different approach to the question, to which I will turn later. Here I would like to draw attention to the image from the recently excavated temple of Chim (Gubel 2001: fig. 1) and the new examples of hieracocephalic acolytes with ram-headed sceptres on Phoenician and Punic *bullae* from Carthage published by T. Redessi (1999: 13-14; 66, no. 57, pl. 5; 83, no. 172, pl. 13) and mentioned by E. Gubel in the *Addendum* to his article.

Only recently I was able to examine the study by T. Redessi. On the fragmentary *bulla* no. 66, the two figures holding the ram-headed sceptre and flanking Horus on a *djed* are hieracocephalic, whilst the figure with ram-headed sceptre on the fragmentary *bulla* no. 172 has a human head. T. Redessi (1999: 37-38) compares no. 66 with a seal from Villaricos, lost a long time ago and known only from two drawings (cf. Siret 1907: 86 [462], pl. XIX. 5 and 6, and Astruc 1983: 48, pl. 20.19). On the seal from Villaricos the 'heads' of the sceptres held by two hawk-headed figures are separated from the handle and represented like 'stars' (so Astruc 1983: 48), exactly as on the before mentioned Carthaginian seal (Vercoutter 1945: no. 559). We could add to this series a seal from Ibiza (where two figures flanking a mummy-shaped Osiris hold highly stylised sceptres and pitchers), and perhaps a seal of the Collection de Clerq and *bullae* with bearers of ram-headed sceptres (Fernández & Padró 1982: 78-79, no. 20 and Boardman, Astruc & Fernández 1984: 34, pl. II.7; de Ridder 1911: 545-546, no. 2746, pl. XVIII).

BIBLIOGRAPHY

- Acquaro, E., 1971, *I rasoi punici* (SS 41), Roma.
- Aimé-Giron, N., 1934, Un naos phénicien de Sidon, *BIFAO* 34, 31-42.
- Astruc, M., 1983, *La necrópolis de Villaricos* (Informes y Memorias 25), Madrid.
- Babelon, E., 1899, *Collection Pauvert de la Chapelle. Intailles et camées donnés au Département des Médailles et Antiques de la Bibliothèque Nationale*, Paris.
- Barnett, R. D., 1935, The Nimrud Ivories and the Art of Phoenicians, *Iraq* 2, 179-210.
- 1957, ²1975, *A Catalogue of the Nimrud Ivories. With other examples of Ancient Near Eastern Ivories in the British Museum*, London.
- Boardman, J., Astruc, M. & Fernández, J. M., 1984, *Escarabeos de piedra procedentes de Ibiza* (MAN.CM 8), Madrid.
- Bunnens, G., 1995, The so-called stele of the god El from Ugarit, in: *Actes du IIIe Congrès International des Études Phéniciennes et Puniques* (Tunis, 11-16 novembre 1991), Vol. I, Tunis, 214-221.
- 1997, Carved Ivories from Till Barsip, *AJA* 101, 435-450.
- Cecchini, S. M., 1997, La stele di Amrit. Aspetti e problemi iconografici e iconologici, in: P. Matthiae, ed., *Studi in memoria di H. Frankfort (1897-1954)* (CMAO 7), Roma, 85-100.
- 2002 [2003], Il re e la dea con il disco su un sigillo a stampo di Tell Afis, in: M. G. Amadasi, M. Liverani & P. Matthiae, eds., *Da Pyrgi a Mozia. Studi sull'archeologia del Mediterraneo in memoria di Antonio Ciasca* (VicOr, Quad 3/1), Roma, 153-161.
- Conti, O., 2000, Studi e ricerche di glittica punica: il motivo del personaggio in trono, *Ocnus* 8, 8-68.
- Cornelius, I., 1994, *The Iconography of the Canaanite Gods Reshef and Ba'al. Late Bronze and Iron Age periods (c. 1500-1000 BCE)* (OBO 140), Fribourg & Göttingen.
- Culican, W., 1968, The Iconography of Some Phoenician Seals and Seal Impressions, *AJBA* 1, 50-103.
- 1970, Problems of Phoenicio-Punic Iconography—A Contribution, *AJBA* 3, 28-57.
- Della Marmora, A., 1853, *Sopra alcune antichità sarde ricavate da un manoscritto del XV secolo*, Torino.
- Dunand, M., 1926, Note sur quelques objets provenant de Saïda, *Syria* 7, 123-127.
- Dunand, M. & Duru, R., 1962, *Oumm el-'Amed. Une ville de l'époque hellénistique aux Échelles de Tyr*, Paris.
- Dussaud, R., 1933, rec. à N. Aimé-Giron, Un naos phénicien de Sidon (*BIFAO* 34, 1934, 31-42), *Syria* 14, 335-336.
- Elayi, J., 1990, *Sidon, cité autonome de l'empire Perse*, Paris.
- Fernández, J. H. & Padró, J., 1982, *Escarabeos del Museo Arqueológico de Ibiza* (TMAI 7), Madrid.
- Giveon, R. & Lemaire, A., 1985, Sceau phénicien inscrit d'Akko avec scène religieuse, *Semitica* 35, 27-32.
- Gubel, E., 1987, *Phoenician Furniture* (StPh VII), Leuven.
- 1992, Art. Sceptres, in: *DCPP*, 398-399.

- 2001, The Breath of Life or: the Riddle of the Ram-headed Sceptre, *AHL* 13, 35-44.
- Herrmann, G., 1986, *Ivories from Room SW 37, Fort Shalmaneser* (Ivories from Nimrud IV), London.
- 1992, *The Small Collections from Fort Shalmaneser* (Ivories from Nimrud V), London.
- Hill, G. F., 1910, *Catalogue of the Greek Coins in the British Museum, Phoenicia*, London.
- Hölbl, G., 1986, *Ägyptisches Kulturgut im phönikischen und punischen Sardinien*, Leiden.
- Kantor, H. J., 1958, The Glyptic, in: C. Mc Ewan et al., *Soundings at Tell Fakhariyah* (OIP 79), Chicago, 69-85.
- Mallowan, M. E. L., 1966, *Nimrud and Its Remains*, London.
- Mallowan, M. E. L. & Herrmann, G., 1974, *Furniture from Room SW 7, Fort Shalmaneser* (Ivories from Nimrud III), London.
- Matthews, D. M., 1990, *Principles of composition in Near Eastern glyptic of the later second millennium B.C.* (OBO.SA 8), Freiburg.
- Mildenberg, L., 1994-99, A Note on the Persian Great King Wearing the Jagged Crown, *INJ* 13, 15-24.
- Moorey, P. R. S., 1969, *Archaeology, Artefacts and the Bible*, Oxford.
- Moscatti, S., ed., 1984, *I Fenici*, Milano.
- Naster, P., 1957, Le suivant du char royal sur le doubles statères de Sidon, *RBNS* 103, 4-20.
- Orchard, J. J., 1967, *Ivories from Nimrud I, 2. Equestrian Bridle Harness Ornaments*, Aberdeen.
- Orthmann, W., 1964, Hethitische Götterbilder, in: K. Bittel u. a., Hg., *Vorderasiatische Archäologie. Studien und Aufsätze (Festschrift A. Moortgat)*, Berlin, 221-229.
- Otto, E., 1960, *Das Ägyptische Mundöffnungsritual* (ÄA 3), Wiesbaden.
- Porada, E., 1977, Notes on the Sarcophagus of Ahiṣar, *JANES* 5, 355-372.
- Redessi, T., 1999, Étude des empreintes de sceaux de Carthage, in: F. Rakob, ed., *Karthago III*, Mainz, 4-92.
- de Ridder, A., 1911, *Collection de Clerq. Catalogue, VII, 2, Le pierres gravées*, Paris.
- Ronzevalle, S., 1944-46, Deux Sanctuaires phéniciens, Wadi 'Ašōūr, Gebel Saydē', *MUSJ* 26, 83-97.
- Roth, A. M., 1993, Fingers, stars and the "opening of the mouth". The nature and function of the [ntrw]-blades, *JEA* 79, 57-79.
- Sapin, J., 1983, Quelques systèmes socio-politiques en Syrie au 2^e millénaire av. J.C., *UF* 15, 157-190.
- Schaeffer-Forrer, Cl. F.-A., 1983, *Corpus des cylindres-sceaux de Ras Shamra-Ugarit et d'Enkomi-Alasia* (ERC 13), Paris.
- Seidl, U., 1989, *Die babylonischen Kudurru-Reliefs* (OBO 87), Fribourg & Göttingen.
- Siret, L., 1907, *Villaricos y Herrerías. antigüedades púnicas, romanas, visigóticas y arabes* (MRAH 14), Madrid.
- Thureau-Dangin, F. et al., 1931, *Arslan Tash* (BAH 16), Paris.

- Ussishkin, D., 1970, The Syro-hittite Ritual Burial of Monuments, *JNES* 29, 124-128.
- Vercoutter, J., 1945, *Les objets égyptiens et égyptisants du mobilier funéraire carthaginois*, Paris.
- Wagner, P., 1980, *Der ägyptische Einfluss auf die phönizische Architektur* (Habelt Dissertationdrucke: Reihe klass. Archäologie; H. 12), Bonn.
- Wicke, D., 2000, Altorientalische Pferdescheuklappen, *UF* 31, 803-852.
- Winter, I., 1981, Is there a South Syrian Style of Ivory Carving in the Early First Millennium B.C.?, *Iraq* 43, 101-130.
- Wyatt, N., 1983, The stela of the seated God from Ugarit, *UF* 15, 271-277.
- Xella, P. 1992, Art. Rephaïm, in: *DCPP*, 373.
- Yon, M., 1991, Stèles de pierre, in: ead., ed., *Ras Shamra - Ougarit VI: Arts et industries de la pierre*, Paris, 273-353.

Ivory, wood, and stone:
Some suggestions regarding the Egyptianizing
votive sculpture from Cyprus

Fanni Faegersten

This contribution will deal with the transference of iconography. In focus is a limited body of sculpture made of Cypriote limestone and dating to the sixth century BCE, of which Egyptian-type costume and ornamentation are the main characteristics. On the basis of comparison, the Cypriote statues are connected to Phoenician ivories dating to the eighth and early seventh century BCE. To account for certain close correspondences between the two categories of objects separate in time and social sphere, an intermediary body of material is assumed. Hypothetically, it is proposed that wooden sculpture served as an intermediary in the transference of the elaborate Egyptianizing iconography from Phoenicia to Cyprus.

The Phoenician ivories themselves seem to provide a suitable starting point for the article, not least because they were a focal point of the Fribourg workshop.

The Nimrud ivories and the Egyptianizing tradition

Students of Phoenician art owe very much to the thorough scholarly work that has been carried out on the ivories from Nimrud.¹ It is through the publication and analyses of this vast and unique group of material that we have gained a better understanding of Phoenician iconographical preferences, artistic style, and of the level of craftsmanship of the Phoenician artisans. When compared to examples of the so-called North Syrian style, the Phoenician style ivories display a stronger reliance on Egyptian iconography, a taste for symmetry within the single plaque, slender proportions of the figures, attention to detail, and a high level of technical skill.² The well known paucity of the Phoenician material record in general makes the ico-

¹ See, for example, Barnett 1935, 1957, Mallowan 1966, Mallowan & Herrmann 1974, Winter 1976a, 1976b, 1981, Herrmann 1986, 1992.

² See Winter 1976b: 6-9, 20-21 and Winter 1981: 103-109.

nography of the ivories almost awkwardly outstanding. However, just like the North Syrian style could be identified through comparisons with extant stone reliefs and sculpture from sites like Carchemish, Zincirli, and Tell Halaf, the Phoenician style ivories most probably testify to a rich artistic tradition – now mostly lost to us –, which was expressed in various materials and in all different sizes, in the Phoenician workshops. The material record available to us, albeit limited, does corroborate this.³

It is mainly the royal iconography of Egypt's New Kingdom that is perpetuated by the Phoenician ivory carvers.⁴ Despite the wide range of religious themes displayed⁵ and the high level of craftsmanship, the ivory carvings are characterized by misunderstandings and reinterpretations of the Egyptian motifs. When hieroglyphs are depicted, they are rather used as decoration, at times completely deprived of meaning.⁶ Some scholars have emphasized a general lack of understanding of the original Egyptian features imitated in Phoenician art,⁷ while others have suggested indications of a deeper acquaintance with at least some of the religious iconography.⁸ The Phoenician style ivories were manufactured during the eighth and early seventh centuries BCE.⁹ It has been pointed out that mistakes and reinterpretations of formerly well known motifs, including hieroglyphic writing, occur even in contemporary Egypt itself, namely in the Third Intermediate Period.¹⁰ The relationship between Egyptian and Phoenician material culture during this formative period is perhaps impossible to grasp

³ Cf., for example, motifs carved in stone: Bisi 1971: figs. 1:b and 7 (a female statue with protectively outstretched wings, holding lotus flowers), Perrot & Chipiez 1885: 131, fig. 76 (griffins nibbling on stylized tree), and 129, fig. 73 (recumbent, winged sphinx with Egyptian *nemes* and double crown), with very similar ones within the ivory corpus, Herrmann 1986: pls. 10-11, 324-326, and 157-158. For parallels in glyptic, see Gubel 1993: 107-108, figs. 10-17. A general Egyptianizing taste is further witnessed in religious architecture, see Wagner 1980. The Phoenician Egyptianizing anthropoid sarcophagi are generally of a later date, from the fifth century BCE, see Ferron 1992: 392. For examples, see Jidejian 1971: figs. 18, 27-28, and 89 (stone sarcophagi), and Lembke 1998: 121-122 (no. 5), pls. 24:d and 25:b (terracotta).

⁴ See below for slightly more on the relationship of later Egyptian Dynasties to the art of the New Kingdom period, and on the period of possible transference of this particular iconography to Phoenicia.

⁵ For a limited but very useful account of some of the motifs, see Ciafaloni 1995.

⁶ Kitchen 1986: 40.

⁷ See, for example, Leclant 1991: 17, who states that neither heart scarabs nor *ushabtis*, so essential for a proper Egyptian burial, have ever been found in Phoenicia (despite the large number of Egyptianizing anthropoid sarcophagi discovered). See Kitchen 1986: 41-42.

⁸ See Gubel 2000a: 73 (and 77); see also the article by E. Gubel in the present volume. An emphasis on the understanding of Egyptian magical rituals and practices, witnessed through Egyptian amulets and iconography, is found, i.a., in De Salvia 1991: 337-338 and 343, De Salvia 1993: 66-67 and 70, and Hölbl 2000: 156-157.

⁹ See Winter 1976b: 15-16.

¹⁰ See Kitchen 1986: 40, and Tait 1963: 118-119, pl. 19, and 130, pl. 24:6.

other than in general terms of mutual enrichment.¹¹ It serves, however, as a background when we approach other groups of Egyptianizing material from the eastern Mediterranean.

One such group is the limited Cypriote repertoire of male votive statues made of limestone that wear Egyptian dress and jewelry.¹² In these pieces datable to the sixth century BCE, we recognize mistakes and reinterpretations of Egyptian dress elements and ornaments.¹³ The contact and association between Phoenician and Cypriote material culture is well known, albeit surprisingly little studied. One shared aspect is indeed the use of Egyptianizing iconography.¹⁴ It is most probably against the Phoenician artistic and socio-religious background that we should view the Egyptianizing material encountered on Cyprus. Within the limits of this article, I shall seek to compare the group of Cypriote male votive statues to the relevant Phoenician material and consider how the Egyptianizing iconography was perpetuated and transmitted from workshop to workshop. Further, I shall briefly focus on the indigenous development that took place on Cyprus once this elaborate iconography had been introduced into the local workshops.¹⁵

Starting out with the indigenous examples, we will have to go into the details of the Cypro-Egyptian dress. It will then become necessary to introduce the relevant Egyptian background and terminology for the dress elements and ornamental details encountered on the Cypriote statues.

¹¹ Barnett 1939: 16, Winter 1976b: 8-9, and Ciafaloni 1992: 19-24, have all pointed to Egyptian openwork jewelry in precious metals, with *cloisonné* inlay, as a possible source of inspiration for the Phoenician ivories. Tait 1963: 136-138, postulated contact between Phoenician ivory carvers and the makers of the Egyptian relief chalices, where the latter would have been inspired by the tools and precision of the ivory workers, implying that an Egyptianizing iconography was given back to Egypt itself. See further below, note 70.

¹² Egyptianizing Cypriote statues in bronze do occur, along with single examples in terracotta and serpentinite, but we choose not to deal with them here.

¹³ See Faegersten forthcoming b for a limited study on the typological mix witnessed in the Egyptianizing Cypriote kilts and their equipment.

¹⁴ Cf. note 3. For Cypriote renderings of griffins nibbling on stylized tree, and recumbent winged sphinxes, see, for example, Markoe 1988: pl. 1:1 (fragment of decorated terracotta "cuirass"), Karageorghis 1976: fig. 61 and Karageorghis 1987: 666, fig. 6 (sphinxes on grave stelae), and Karageorghis 1990: pl. 22 (painted decoration on *amphoriskos*: sphinxes with broad decorated collars and double crowns). Imported material displaying Egyptianizing motifs are, for example, the beautifully decorated ivories from tomb 79 at Salamis, and the elaborately decorated bronze and silver bowls worked in the *repoussé* technique, see Karageorghis 1974 and Markoe 1985.

¹⁵ These and other aspects of the Egyptianizing Cypriote group are dealt with in Faegersten 2003. In the study, the limited group of sculptures are treated within their Cypriote context and further related to material found outside the island. The present article is based on the latter part of the study.

*The Egyptian original and the Cypriote version:
the kilt and the broad collar*

The main feature of the male dress of the New Kingdom was the kilt (*pl. XXXVII:1* and *fig. 1*).¹⁶ It consisted of a piece of cloth – mostly linen – that was wrapped around the waist. In royal depictions, the cloth was kept in place by one or several woven sashes, the ends of which were depicted in a soon enough standardized manner, hanging down along the sides of the kilt.¹⁷ A metal belt was placed over these textile sashes. In front of the kilt there was a device made of beads or metal plaques that was suspended from the belt probably by means of tiny hooks. This sporran or *devanteau*¹⁸ was in most cases provided with laterally pending cobras or *uraei* made of metal. In the example depicted in *fig. 1*, vertically arranged beads are kept in place by horizontal space bars. The lower end of the *devanteau* was equipped with tiny weights in order to keep it perpendicular. These weights are most often shaped like drops or, rather, flower petals.

This elaborate royal kilt was usually accompanied by a broad collar or *usekh*. The collar formed an important part of male and female official dress in Egypt ever since earliest times. In the New Kingdom, however, it became particularly elaborate. Both depictions in art and archaeological finds make it clear that the rich floral or vegetal collar, which consisted of real flowers, fruits, and leaves, was a novelty in this period.¹⁹ A unique example is the floral collar found in the tomb of Pharaoh Tutankhamun.²⁰

¹⁶ During the New Kingdom period, and particularly during the time of Pharaoh Amenhotep III, novelties were introduced in male and female Egyptian royal dress. The textile sashes tied around the royal waists and the panther's head placed atop the *devanteau* are features introduced during this period, see Vandier 1958: 327. Virtually all subsequent Dynasties looked back upon the New Kingdom art for inspiration, with regard to both the stylistic rendering of the human body and the appearance of costume and jewelry. See, for example, Aldred 1980: 123-124, 126 and 140, *fig. 106*. Here, we use the New Kingdom dress as the correctly rendered reference material for subsequent Egyptian, Levantine, and Cypriote imitations.

¹⁷ The steatite statuette of Amenhotep III depicted in *pl. XXXVII:1* is very unusual in that it depicts the ends of the sashes – two thin and two broader ones, on each side of the *devanteau* – in a more naturalistic and not yet standardized manner. In virtually all subsequent Egyptian renderings in two as well as in three dimensions, the sashes are depicted hanging close together and are directly connected to the *devanteau*.

¹⁸ We avoid using the term “apron” for this device, since we differentiate between the central apron made of textile which is partly overlapped by the kilt in the royal Egyptian *shenti* kilt and the royal bead or metal *devanteau*, which – as its name implies – is hanging in front of the kilt.

¹⁹ Collars like these were, of course, manufactured in more durable materials such as mould-made beads shaped like fruits and leaves that were made out of faience or glass and were strung together. See, for example, Aldred 1971: *fig. 125*.

²⁰ Carter 1927: 191-192, *pl. 36*. On top of the third (innermost) coffin the collar was placed around the neck of the king.

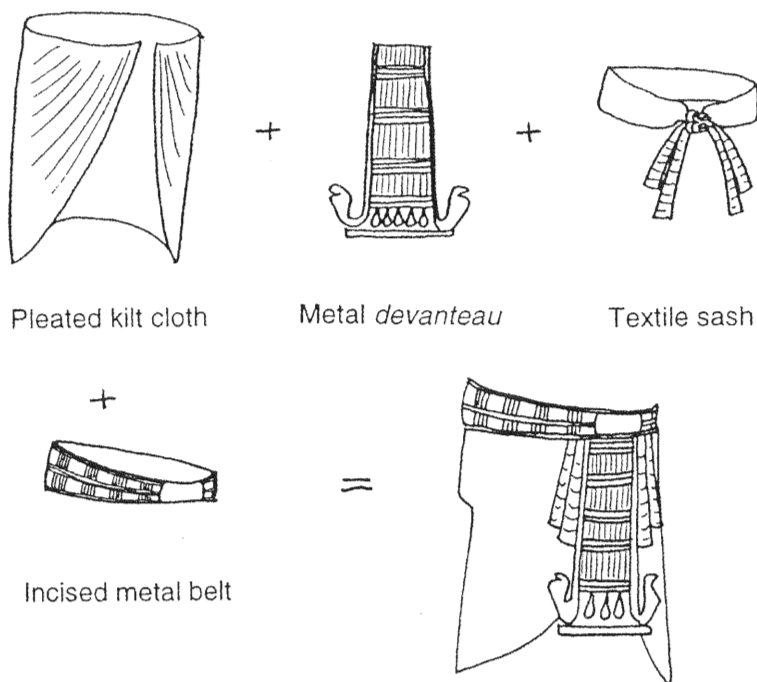


Fig. 1 The different components of the Egyptian royal dress of the New Kingdom [drawings by author].

It consists of a semicircular sheet of papyrus, onto which olive leaves, blue lotus petals, and persea fruits – among other things – had been sewn.²¹ They are indeed the standard components of the collars of the period. Their standardized pattern is repeated over and over again in contemporary royal art (fig. 2). Olive or persea leaves and lotus petals bound together create the characteristic triangular shapes overlaying thin, slightly curving, horizontal bands,²² while the persea or mandrake fruits²³ are rendered with or

²¹ The collar further contained strings of papyrus-pith carrying faience rings and berries of withania nightshade, cornflowers, ox-tongue, olive and willow leaves, and blue lotus petals. Eleven half persea fruits with their chalices removed had been sewn onto the young king's collar. See Hepper 1990: 9-10.

²² Germer 1988: 3-4, saw leaves of the persea tree and petals of blue lotus flowers depicted in the garland (originally a Schweinfurth drawing) reproduced in fig. 2.

²³ Both the mandrake plant (*Mandragora officinalis* L.) and the persea tree (*Mimusops schimperi* Hochst.) carry a fruit which is oval, yellowish, and about 3 cm in length. While the mandrake is mildly narcotic and was celebrated as an aphrodisiac in ancient times, the persea fruit is edible and has a sweet taste. When depicted in Egyptian art, these fruits are stylized to a point that makes it quite impossible to separate them. While no actual mandrake fruit or plant has ever been found in an Egyptian tomb, the persea fruit has been found repeatedly and leaves from its tree were one of the main elements

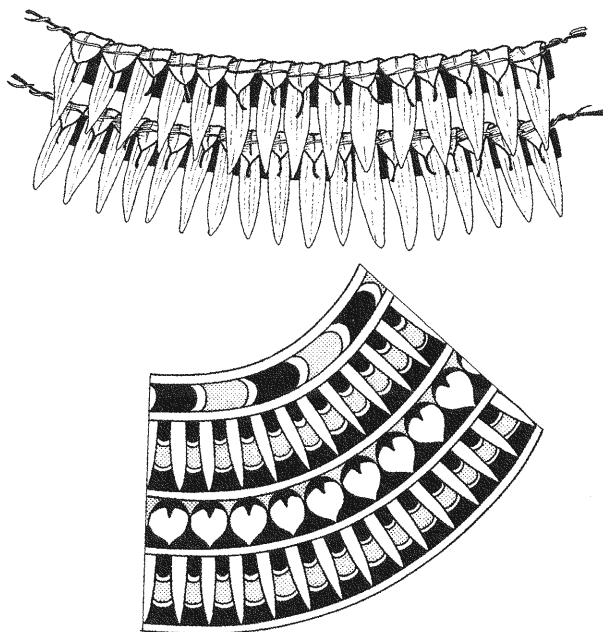


Fig. 2 Above: a garland composed of leaves of the olive or persea tree and blue lotus petals and secured by strips of papyrus-pith. Below: the broad collar worn by Queen Nefertiti on the limestone bust in Berlin, which consists of two such garlands of leaves and a row of persea fruits [after Wilson 1986].

without their green, pointed chalices.²⁴ In most contemporary depictions, the floral collar is bordered by a row of drop-shaped flower petals.

The Egyptianizing Cypriote statues wear versions of this royal outfit of the New Kingdom. We find different renderings of the royal kilt, in which the thin pending cobras and the ends of the sashes are nearly always included (*pls. XXXVII:2-XXXIX:5*). We even find the head of a grinning demon or gorgon placed at the top of the “*devanteaux*”, most probably inspired by the head of a panther placed in this position on Egyptian royal kilts (*pls. XXXVII:1, XXXVIII:4* and *fig. 4*).²⁵ And the broad collars worn by the Cypriote limestone statues correspond to a surprisingly high degree

used for making garlands and bouquets for the dead. See Germer 1985: 148-149 and 169-171, Germer 1989: 9-12, and Schoske, Kreißl et al. 1992: 59-62. For more on the ancient Egyptian ideas connected with these fruits, see Derchain 1975: 72, 84-86.

²⁴ In the collar of queen Nefertiti (*fig. 2*), the three (out of four) pointed leaves of the chalice of each persea fruit are visible. In the Cypriote examples, as we shall see below, these chalices are never rendered. It is worth noting that the Enkomi *usekh* collar with its persea fruits with chalices is a Bronze Age object imported from contemporary Egypt. See Murray, Smith et al. 1900: pl. 5, and Courtois, Lagarde et al. 1986: 110-111.

²⁵ The correspondence was noted by Markoe 1990: 114.

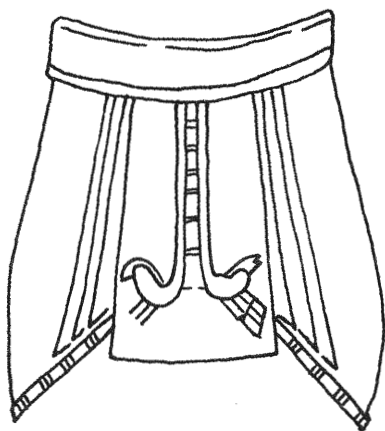


Fig. 3 The kilt of the Louvre statuette reproduced on *pl. XXXVIII:3* [drawing by author].

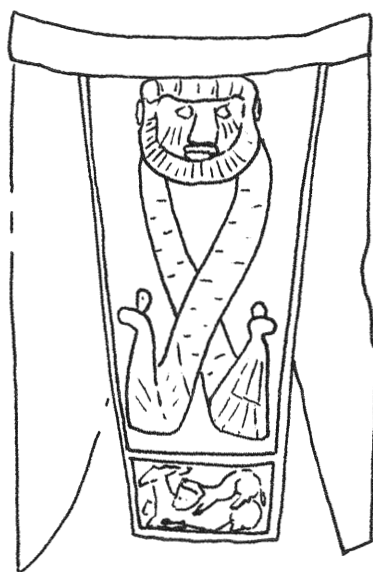


Fig. 4 The kilt of a male limestone statuette found at Amathus, Cyprus, Ht. 37 cm (The Metropolitan Museum of Art, 74.51.2605) [drawing by author].

with the New Kingdom floral version. There are several Cypriote statues whose collar is either undecorated or badly abraded or faintly rendered in paint. But out of the seventeen decorated collars preserved in relief, as many as eight contain the persea fruits and the standardized leaves alongside an outer row of flower petals, all arranged in this very order (*pls. XXXIX:6, XL:7, XL:8*).²⁶ If there is a close correspondence in the appearance of the Cypriote floral collars, the kilts of the statues display rich alterations, like variations on a common theme.²⁷ I believe that it is possible to trace a certain degree of indigenous development in the Cypriote workshops regarding the kilt.

On a fragmentary statuette from Idalion, sturdy cobras hang down from the belt at a certain distance from each other and curve away from one another in their characteristic way (*pl. XXXVII:2*). Between the bodies of the winged cobras and connecting them at intervals are three broad horizontal bands. These bands most probably echo the horizontal space bars

²⁶ When considering that two statues display "triangles", persea fruits, and drops, and that two further ones have "triangles" and drops in their collars, the consistency is made even clearer. The limestone torso which is partly depicted in *pl. XL:8* will be published in Faegersten forthcoming a. I thank V. Karageorghis for drawing my attention to the Madrid torso depicted in *pl. XXXIX:6*.

²⁷ See above, note 13.

found on Egyptian *devanteaux*. The bars originally served to keep either the beads or the metal plaques of the *devanteau* in place.²⁸ A second statuette of unknown provenance displays a kilt bordered by a typical Egyptian pattern, in front of which hangs a slightly trapezoid *devanteau* (pl. XXXVIII:3 and fig. 3). On either side of the *devanteau* are the ends of three thin, standardized sashes, while two winged cobras hang down in its center. Were it not for the central placing of the cobras, the statue's kilt would make quite a faithful replica of the Egyptian dress. But there is another deviating detail: six thin horizontal bands are between the bodies of the snakes, while a plain line is incised between their hoods. This clearly indicates that the sculptor had the Egyptian *devanteau* in mind. Here, too, the parallel horizontal bands most probably reflect the space bars of the Egyptian *devanteau*. In this case, we end up with a *devanteau* consisting of the cobras and the horizontal bands between them placed on another *devanteau* consisting of the trapezoid device hanging in front of the plain kilt.²⁹

The two statuettes presented here in general and the appearance of the kilt of the latter statue in particular invite us to formulate a hypothesis regarding the placing of the cobras on the Cypro-Egyptian kilts. We know by now that cobras made up the lateral borders of Egyptian *devanteaux*. On the Cypriote statues this is rarely the case. Rather the cobras are placed in the center of the "*devanteaux*," quite frequently body to body (pls. XXXVIII:4 and XXXIX:5). The cobras on pl. XXXVIII:3/fig. 3 are connected by horizontal bands, just like in the normal *devanteau*, but the creatures are treated not as the outer components of a dress, but rather as ornaments decorating the "*devanteau*" of the statue. This may be a key to understanding why a majority of the Cypriote sculptors depicted the cobras close together. In these statues, the memory of the original horizontal space bars was gone for good and what remained were cobras belonging together and, therefore, placed centrally – often body to body – on the kilt.

Furthermore, it seems that once the Cypriote cobras have taken this central position, they can come to life and even interact with one another. On a fragmentary life-size statue from Idalion the cobras are vividly rendered with wide-open mouths and protruding tongues (pl. XXXVIII:4). On some statues, the freedom of the cobras is further highlighted by their interplay, their bodies overlapping (fig. 4).³⁰ This is indeed far from the metal counterparts placed as vertical decoration on Egyptian *devanteaux*.

²⁸ We noted this above in connection with the drawing of fig. 1.

²⁹ See Faegersten forthcoming b.

³⁰ We find this in a second Egyptianizing Cypriote statue found at Golgoi (Ayios Photios). See Cesnola 1885: pl. 7:9 (today in the John and Mable Ringling Museum, Sarasota, Inv. SN 28.1917). Note that there is a parallel from the Phoenician sanctuary at Amrit, a colossal torso with demonic head and overlapping cobras reproduced in Dunand 1944-48a: pl. 16:9 (the Tartus Museum, Inv. 1328). We believe that this is an indication of the fact that the Cypriote element in this repertoire of statues is decisive. For more on

Another possibly indigenous Cypriote development is exemplified by two statues from Idalion (*pls. XXXVIII:4 and XXXIX:5*). There are several instances, in which the lower borders of the Cypriote "*devanteaux*" consist of a row of drops or petals, echoing the tiny weights placed along the lower ends of Egyptian counterparts. On the Idalion statuette on *pl. XXXIX:5*, there are only two drops. Note that triangular areas are created between and beside the two drops. On the second statue from Idalion (*pl. XXXVIII:4*), the triangular areas between the drops have been interpreted in a new way and turned into three blue lotus flowers. What could have been three drops was turned instead into three-and-a-half lotus flowers. This, too, indicates that the flowers were a misinterpretation rather than a well planned feature of this rectangular area.

The Cypriote cobras gradually coming to life and the transformation of the drops into blue lotus flowers possibly exemplify indigenous developments within this category of objects, developments that seem to have taken place in the workshops on Cyprus.

The Phoenician evidence

It can be stated that the Egyptianizing Cypriote statues have far more in common with Egyptianizing material excavated on the Phoenician mainland than with contemporary Egyptian statuary.³¹ It is not merely the reinterpreted New Kingdom dress³² and the character and disposition of its ornamentation that separate them from contemporary Egyptian sculpture in the round,³³ but also the lack of the characteristic back-pillar support and the entirely Cypriote character in the rendition of face and body form. We find closely related, contemporary material on the Phoenician mainland: large-size stone sculpture exhibiting versions of the reinterpreted New Kingdom dress. We even have examples with back-pillar supports as, for example, a limestone statuette from Tyre, the kilt of which is depicted in *fig. 5*. At first glance, this statue may represent a group of material providing a fitting link between Egyptian and Egyptianizing Cypriote material. The statuette from Tyre has a broad decorated collar and a *devanteau* with horizontal space bars on top of a pleated kilt.³⁴ The *devanteau* is not ren-

the possible interrelatedness between Cypriote and Phoenician Egyptianizing sculpture, see below.

³¹ See Faegersten 2003 (see above note 15).

³² Markoe 1990: 113-116, pointed out the New Kingdom character of the Cypro-Egyptian dress.

³³ Bothmer 1960 remains the standard volume on Late Period Egyptian sculpture.

³⁴ It has been suggested that the statue is wearing a panther skin, see Gubel 1983: 28-29, and Warmenbol 1985: 168-170 (who suggests that the head of the animal is also present). Here, we merely consider the shape of the kilt and its details.

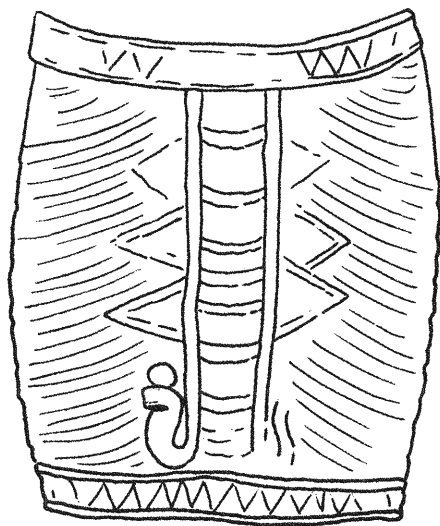


Fig. 5 The kilt of a male limestone statuette found at Tyre, Ht. 53 cm (The National Museum, Beirut, 2265) [drawing by author].

dered as a separate device here, but rather seems to be part of the decoration of the kilt. This is indicated by the fact that the kilt has a unified lower border with an incised zigzag pattern. These zigzags – or hanging triangles (or standardized leaves) – also decorate the broad collar of the statue.³⁵ It is worth noting that the ends of the sashes on either side of the “*devanteau*” have been turned into triangular shapes placed almost horizontally on the kilt.³⁶

Apart from this and a few other single finds,³⁷ the bulk of the Egyptianizing Phoenician sculpture in the round comes from two large coastal sites: the sanctuary dedicated to the young healing-god Eshmun, which is situated at Bostan esh-Sheik just outside Sidon,³⁸ and the so-called

³⁵ The three preserved registers of the collar are partly abraded, but seem to contain zigzags/triangles and a centrally placed, winged device in the outermost register. If so, then this constellation is unparalleled in the Cypriote material.

³⁶ A similar rendering of the ends of the sashes is found in the well known torso from Sarepta (Louvre AO 4805, acq. 1857), once probably incorporated into an architectural structure, see Spycket 1981: 424.

³⁷ Two stone statues found at Kharayeb wear the Egyptianizing kilt and broad collar, see Kaoukabani 1973: 51, pl. 16:1-2 (both have a back-pillar support, and both seem to be carrying an animal under one arm). See further the material from Umm el-'Amed, dated by the excavator to the fourth century BCE: Dunand & Duru 1962: 156-158, pls. 30:1-2, 81:2-3, and 83:2-3 (here, too, broad collars, back-pillar supports, and traces of carried animals occur).

³⁸ See, for example, Stucky 1993: pls. 6:12-13 and 7:15-16.

Ma'abed at Amrit just southeast of modern Tartus.³⁹ In contrast to the statue from Tyre, the dating of which is disputed,⁴⁰ a large part of the votive objects from these two sites have been dated to the second half of the sixth century BCE.⁴¹ While the Egyptianizing statues from Amrit lack the characteristic back-pillar support, there are some statues from the Sidonian sanctuary that display this feature.⁴² Furthermore, the material from the two sanctuaries share the large format and the free interpretation of the Egyptian elements of dress and ornamentation with the Cypriote statues.

When setting out to compare the Egyptianizing statues found on Cyprus with those excavated in Phoenicia, however, problems arise. The two Phoenician sanctuaries concerned here both contained large groups of stone objects carved in Cypriote style.⁴³ This concerns not only Egyptianizing statues, but also other types of votive statues as, for example, the mantle-wearing male carrying a votive animal or gift and the so-called Herakles-Melqart. In his analysis of the votive statuary from the Sidonian site, R. Stucky distinguishes between the soft Cypriote limestone and the so-called *ramleh*, a local sandstone.⁴⁴ A local Phoenician limestone also seems represented in the material from the sanctuary. At Amrit, an important step has been taken by carrying out petrographic analyses on parts of the excavated stone material.⁴⁵ The evidence from both sites point to a presence of both local and imported stone. It thus seems as if Cypriote votive sculpture found its way to Phoenician sanctuaries. Or Cypriote craftsmen or Cypriote stone found their way to Phoenician workshops.⁴⁶ This situation adds, of course, to the difficulties for a comparative study. It

³⁹ See, for example, Dunand 1944-48a: pls. 15:4, 16:6-9, 17:10-13, and 22:28. Further, see Dunand & Saliby 1985: pls. 44 and 46.

⁴⁰ See, for example, Parrot, Chéhab et al. 1975: 96-97, fig. 101 (eighth century BCE in the text accompanying the picture, sixth century BCE in the main text); Gubel 1983: 28-30, fig. 2 (eighth century BCE); Markoe 1990: 117-118, fig. 16 (sixth-fifth centuries BCE); and Doumet Serhal, Maïla-Afeiche et al. 1998: 65 and 170, no. 24 (eighth-seventh centuries BCE).

⁴¹ Stucky 1993: 16.

⁴² See Stucky 1993: 69 (no. 13), pl. 6:13 (a statue with back-pillar support wearing a pleated kilt and carrying an animal under the left arm). R. Stucky includes this statue in his Cypriote group. Hermary 1996: 570, has pointed out the non-Cypriote character of the statue's back-pillar support. A fragmentary alabaster statuette from the same site displays a back-pillar support as well (with an unknown and unpublished Phoenician inscription placed on it). The statuette is treated as an Egyptian import, see Stucky 1993: 68, pl. 4:1.

⁴³ Cypriote-style stone and terracotta material has been found at several other sites along the Levantine coast, see, for example, Bliss & Macalister 1902: pl. 75 (from Tell es-Safi), and Stern 1975: pls. 19-20. Nowhere in such abundance as in the two Phoenician sanctuaries referred to above, however.

⁴⁴ Stucky 1993: 15.

⁴⁵ The analyses of the Amrit material were carried out by K. Lembke and geologist C. Xenophontos, see Lembke 2004: 144-148 and 219.

⁴⁶ See, again, Stucky 1993: 15 and Lembke 2004.

seems possible, however, to state that large-scale Egyptianizing statuary was produced in workshops on Cyprus as well as in workshops in Phoenicia. The material used in the Cypriote workshops was the soft, local limestone, while both local sandstone and local limestone was carved in the Phoenician ones. There was possibly also a certain degree of imported stone reaching craftsmen working in Phoenicia. If we choose to confront the general Cypriote limestone statuary with the general Phoenician sandstone one, we can make out two differences that may or may not be suggestive: first, a majority of the Egyptianizing statues found in the two Phoenician sanctuaries carry an animal – generally a goat – under the left arm. This is something we do not encounter in the Egyptianizing statues excavated on Cyprus.⁴⁷ Second, most Phoenician statues lack the elaborate New Kingdom floral collar carved in relief, a feature that is characteristic of the Cypriote statues.⁴⁸

Despite the reinterpretations of the Egyptian-type costume, there is a high degree of homogeneity among the Cypriote statues in regard to the outfit. The ends of the sashes and the apotropaic cobras are nearly always there and, as mentioned before, there is a rather fixed order of arrangement of the ornaments in the broad floral collars found on the statuary excavated in different parts of the island. The Cypriote craftsmen thus seem to have been studying and imitating works of art that were quite consistent in ornamentation and quite “correctly” rendered when it comes to the kilt. It is difficult to accept the limestone statuette from Tyre, for example, with its unified border of the kilt and its deformed ends of the sashes as a representative of the common point of reference for the craftsmen of the Cypri-

⁴⁷ We know of one such example only, a statue of unknown provenance published in de Ridder 1908: 46-47, pl. 4:10, and said to be carrying a lion under the left arm. The present whereabouts of this statuette are unknown (A. Caubet, personal communication 2000). K. Lembke notes that the presence of animal-bearers in Egyptianizing dress at Amrit indicates that this type was a local adaptation, manufactured locally (possibly by Cypriote craftsmen) to fit local demands. See Lembke 2001: 20.

⁴⁸ A statue found in the vicinity of Sidon indeed wears an elaborate floral collar alongside its New Kingdom-type kilt. However, on iconographical, stylistical, but also technical grounds, it can be strongly suggested that this statue is a Cypriote import. See Doumet Serhal 1998: 30, figs. 3-6 (and Doumet Serhal, Maïla-Afeiche et al. 1998: 103, for an excellent color photograph). The collar of the Tyre statue partly depicted in our *fig. 5* does display “standardized leaves”. However, it can neither be said to be of a Cypriote type nor to be closely related to the Cypriote collars. Two fragments of broad, decorated collars were indeed found at Amrit, see Dunand 1944-48b: 86 (no. 99), pl. 42:66 (the number has been reversed and should be 99 instead), and Dunand & Saliby 1985: pl. 54:5 (the Tartus Museum, Inv. 1178). The former fragment has a particular rendering of the triangles, which consist of four gradually smaller triangles placed one inside the other rather than being plain. This kind of rendering is entirely unknown in the Cypriote material, that is, we find it neither in broad collars placed on male votive statues nor in the decorated collars found on sphinxes.

ote statues.⁴⁹ Moreover, a majority of the Phoenician votive statues carry an animal under the arm, something we do not find in the Egyptianizing material from Cyprus.⁵⁰ It thus seems that Phoenician stone sculpture alone cannot account for the features encountered in the Egyptianizing Cypriote limestone statuary.

A possible means of transfer

What, then, was the primary source of inspiration for the Cypriote craftsmen? What objects did the sculptors of the island have in front of them to imitate when they started applying Egyptian features to their local votive statuary? We can but return to the rich and varied Egyptianizing iconography encountered on the Phoenician style ivories of the eighth and early seventh centuries BCE.⁵¹ Manufactured around 200 years earlier than the Cypriote limestone statues, the small-scale ivory plaques and occasional statuettes provide striking parallels in terms of costume and ornamentation.⁵² On a male figure depicted on an ivory plaque from Nimrud (*pl. XLI:9*), we can see the New Kingdom kilt with its ends of the sashes, the *devanteau* with drops at the bottom and rearing cobras on the sides, and the inlaid metal belt.⁵³ We encounter the decorated broad collar. On other figures, the collar is more clearly equipped with the persea fruits and the

⁴⁹ It is indeed true that the pleated cloth of the kilt, the cobras with sun-discs on their heads, and the space bars between the bodies of the reptiles are similar to what we find in the Cypriote statues. So is, in a general manner, the broad collar and the fact that the statue does not carry any votive gift or animal.

⁵⁰ Generally, the Egyptianizing statues found at Amrit carry animals under the arms, while lacking broad collars and back-pillar supports. The Tyre and Kharayeb statues seem stylistically related and share, instead, broad collars and back-pillar supports. The Umm el-'Amed statues rather belong to the latter group of statues. Could these idiosyncrasies testify to different traditions (and/or materials?) serving as main sources of inspiration?

⁵¹ G. Falsone has also related the Egyptianizing Cypriote stone material to the Phoenician ivory counterpart, as well, see Falsone 1989: 157-164. However, he offers no explanation as to how the Cypriote craftsmen got hold of these decidedly earlier ivory plaques and figurines.

⁵² Remarkable similarities occur in single figures. See, for example, the general typological and stylistical correspondences between a Cypriote stone statuette from Amathus, and an ivory statuette found at Nimrud: see Karageorghis, Mertens et al. 2000: 114, no. 179, and Barnett 1957: pl. 96 (S 313). These two figurines are approximately equal in size.

⁵³ We further note that this figure is wearing a thin garment with decorated borders, falling down over the arms and reaching down far below the edge of the kilt, in the back. The royal Egyptian animal tail hanging from the belt at the back and the two streamers hanging down from the neck of the figure testify to the presence of some kind of head-gear, possibly a crown. See Herrmann 1986: 209, pl. 278:1063 (who notes that several traces of red and blue inlays are preserved in the figure), and pls. 2 and 4 (for examples of male figures wearing Egyptian Double crowns, with streamers hanging down in their necks).

flower petals known from Cypriote statues.⁵⁴ As was noted at the beginning of this article, the characteristic Levantine freedom in interpreting Egyptian motifs and features is evident in this material. In general, however, the Egyptianizing costume evidenced on Phoenician ivory carvings comes decidedly closer to the Egyptian original than the costume in Cypriote and Phoenician statuary.⁵⁵ Every single element of the Egyptianizing dress *and* ornament encountered in the Cypriote stone statuary of the sixth century has a model or forerunner in the figurative repertoire of Egyptianizing Phoenician ivory carvings.

It is surprising that the parallels between ivory and stone remain even when we go into details. On the torso from Idalion described above (*pl. XXXVII:2*), the sturdy cobras hang down from the belt. On either side of them are the characteristic ends of the sashes. On the right hand side of the kilt, however, there is a loop and a pointed end seemingly coming from underneath the belt and the sashes, which looks like the tail of one of the cobras.⁵⁶ Turning back to the ivory plaque (*pl. XLI:9*), we find a similar loop and end. Here, the loop is correctly rendered as coming out from one of the sashes made of woven textile that is tied into a loop and then falls down along the side of the kilt.⁵⁷ The original Egyptian device is a recurrent feature in two- and three-dimensional depictions of the New Kingdom (*pl. XLI:10*): additional sashes – often rendered in gay colors – are hanging down along the sides of royal kilts. It seems, indeed, as if the Cypriote sculptor misinterpreted this additional end of the sash and turned it instead into the coiling tail of one of the cobras.⁵⁸ Where could he have seen such a detail in order to misinterpret it in this way?

Another torso from the same site exhibits square and rectangular holes cut into the stone along the lower edge of the kilt: one rectangular hole followed by two square holes and so forth (*pl. XXXIX:5*).⁵⁹ This pattern closely imitates the lower border of garments inlaid with pieces of colored

⁵⁴ See, for example, Winter 1981: pl. 14:b (a winged sphinx with broad, decorated collar), and Herrmann 1986: pls. 113:508, 114:514, 115:515, 122:539, and 123:538 and 540 (all are broad collars worn by sphinxes). It must be noted, however, that we find neither an abundance of close “prototypes” for the Cypriote floral collars with their closely corresponding standardized leaves and persea fruits nor close examples in collars worn by human figures on the preserved ivory carvings.

⁵⁵ Cf. Stucky 1993: 16, and Parrot, Chéhab et al. 1975: 96-98.

⁵⁶ Pryce 1931: 20, already suggested this.

⁵⁷ There are parallel renderings of such loops of sashes on several Nimrud ivory plaques and statuettes. See, for example, Barnett 1957: pl. 96 (S 314), and Herrmann 1986: pls. 287:1104, 338:1292, 340:1293, and 341:1294.

⁵⁸ Just like the Cypriote cobras come to life and interact, and just like certain misinterpretations occur, like the drops turned into three-and-a-half lotus flowers, so does this “cobra tail” indicate that Cypriote craftsmen experimented with, added to, and re-arranged an imported concept.

⁵⁹ Note that the Louvre statue on *pl. XXXVIII:3/fig. 3* has a similar pattern along the lower border of its kilt cloth.

glass or semiprecious stone we encounter so often on ivory plaques and figurines (*pl. XLI:9*).⁶⁰ There was no sense in adding this row of holes to a stone statuette, which most probably was not meant to be inlaid. But one could argue that in this detail the Cypriote stone sculptor reveals his source of inspiration for the statue in general and for its dress and ornamentation in particular. Similarly, the double frames or raised narrow outlines of the six ends of the sashes on two statues from Idalion (*pls. XXXVII:2* and *XXXVIII:4*)⁶¹ can tentatively be interpreted as an echo of the raised borders so characteristic of ivory carvings that were to contain inlays (*pl. XLI:9*).⁶²

Another very important feature which connects the Phoenician ivory carvings with the Cypriote stone statues is the manner in which paint was applied. Some of the Egyptianizing Cypriote statues have traces of red and black paint that once highlighted parts of their dress and jewelry.⁶³ Common to the traces we have preserved is a clear preference for alternate highlighting, that is, only every other feature – whether drops, standardized leaves/triangles, or other – is covered with paint.⁶⁴ The effect is jewel-like and concurs with the simulated *cloisonné* technique mentioned above.⁶⁵ If we widen the perspective slightly to include Cypriote sphinxes with broad, decorated collars and double crowns, we find the very same type of rendering, the same preferences for alternate coloring.⁶⁶ On Phoenician ivory

⁶⁰ Falsone 1989: 162, noted this correspondence.

⁶¹ Indeed, raised narrow outlines are a recurrent feature in Cypriote statues. For another example among the material presented here, see the perseia fruits on *pl. XL:8*.

⁶² It is worth noting that here, we could be dealing with the echoes of two different techniques of applying inlay. In the first case (*pl. XXXIX:5*), the filling of excavated sockets would be imitated, while the raised narrow outlines (*pls. XXXVII:2* and *XXXVIII:4*) – if at all echoing inlay work – would rather imitate the technique of filling raised *cloisons*. See Barnett 1957: 157, and Herrmann 1986: 58–59.

⁶³ A common enough fact in Cypriote sculpture in general.

⁶⁴ The best photos showing this, where indeed some of the coloring is partly visible, are found in Karageorghis, Mertens et al. 2000. See 117, no. 182, for a statue from Golgoi, where every second triangle of the broad collar is red, and where the same is true for the drop-shaped “petals” of its outer row. The belt of this statue has a characteristic Egyptian pattern, where horizontal “beads” are kept in place by vertical “space bars” (cf. the belt on our *pl. XXXIX:6*). The spacers and every second horizontal bead are painted red. On 115, no. 180, a statue from the same site displays ends of the sashes with alternating red color, and the hem of the kilt of a statuette from Amathus, presented on 114, no. 179, displays the hem of a kilt with alternating areas of red paint, bordered by black lines. See Faegersten 2003 for additional examples.

⁶⁵ In Orchard 1978: 10–12, the decorative principles guiding Phoenician ivory carvers and painters are most clearly laid out. Evident is the will to emphasize detail with clarity, resulting, for example, in blue painted details separated by unpainted zones.

⁶⁶ One of the broad, fragmentary (sphinx?) collars found at Palaepaphos on Cyprus displays rich traces of color (this fragment is very similar to KA 1994, see Maier 1974: fig. 4, but cannot belong to the same statue). The hanging triangles or standardized leaves found in one of its registers are painted blue and red, alternatively. The effect once achieved must have been stunning. The same goes for a pair of (sphinx) wings from the same site, where the feather pattern has well preserved, alternating color in blue and red

carvings areas tainted or stained in red alternate with undecorated ones, thus giving a very similar effect.⁶⁷ Inlaid pieces of colorful glass or stone must have had a more or less identical appearance.⁶⁸ A similar jewel-like quality is indeed a hallmark of Egyptian iconography of the New Kingdom.⁶⁹ Whether this taste for the colorful was introduced into the Levant from Egypt,⁷⁰ or whether the contrary applies,⁷¹ cannot be safely stated. In any case, we have here another characteristic New Kingdom feature which is perpetuated in the Phoenician workshops throughout the Iron Age only to reappear in archaic Cypriote stone statuary.

Further connected to this issue is the choice and arrangement of motifs exhibited by the Egyptianizing Cypriote statues.⁷² Not only do we find single ornaments which are in them transformations of common Egyptian motifs and which are encountered in this transformed state in the Phoeni-

(both objects are in the Kouklia Museum, I do not know their Inv. nos.). The Palaepaphos material will be published by V. Tatton-Brown, whom, together with F. G. Maier, I thank for the permission to study material in the store rooms of that museum. We can further mention the sphinxes discovered at Tamassos in January 1997, see Solomidou-Ieronymidou 2001. Both sphinxes have elaborate traces of coloring and display double-crowns with red vertical stripes and a wing-feather pattern with a beautiful effect of alternating blue and uncolored spaces. (Cf. Herrmann 1986: pl. 301:1156-1157, two ivory fragments where every second wing feather has been hollowed out for inlay).

⁶⁷ See, for example, Winter 1981: 109, pl. 14:a-b (a fragment from Arslan Tash, depicting a winged sun-disc with *uraei*, and a horse blinker found at Nimrud and decorated by a winged sphinx). See also Herrmann 1986: pl. 320:1234 and 1236.

⁶⁸ For beautiful reproductions of this colorful effect of inlaid ivory, see, for example, Uberti 1988: 411, and Moscati 1988: 515. The parallels between the blue lapis lazuli inlays of the wings of the ivory griffins and the wings of the limestone sphinxes from Tamassos mentioned in note 66 are striking. See also the frontispiece of Barnett 1957, for a third color picture, this time of the well known "O.1".

⁶⁹ For a general example of this well established fact, see Robins 1997: 137, fig. 155 (a color picture showing a detail from a wall-painting from the tomb chapel of Anen, showing Amenhotep III and Tiy seated in a kiosk): "The effect of the whole color scheme is to give an opulent and jewel-like quality to the scene". One should remember the underlying, intricate system of Egyptian color symbolism, see Wilkinson 1994: 104-125, and for general remarks on the Egyptian "rhythm" of coloring, see Evers 1929: 5-7 (§18-29).

⁷⁰ R. D. Barnett noted that a gay polychrome effect was first introduced in high quality Egyptian Middle Kingdom *cloisonné* jewelry. He suggested that Egyptian craftsmen soon applied the technique to woodwork, while it was a Phoenician idea to attempt *cloisonné* work in ivory. See Barnett 1957: 156. See above, note 11.

⁷¹ C. Lilyquist has emphasized the difference between the general plainness of Egyptian Middle Kingdom material culture and the joy of color introduced from around Thutmosis III onwards – not least regarding textile and clothing. She postulates that this taste for the colorful may have been introduced from the Levant in materials like textile, wood, and jewelry. See Lilyquist 1999: 213-215 and 217-218. See also Kitchen 1986: 40-41 (regarding the technique of "alternate inlay"), and Lilyquist 1998: 29.

⁷² Shefton 1989: 98, suggests that the so-called paradise flower ornament referred to below was created with inlay work in mind.

cian ivory repertoire.⁷³ But the Cypriote statues also exhibit these Egyptianizing motifs in particular arrangements that are paralleled in the ivories. The limestone torso reproduced on *pl. XXXIX:6* shows so-called paradise flowers⁷⁴ in the innermost register of its broad collar. The flowers, which by themselves make up another example of a transformation of an Egyptian form,⁷⁵ are arranged with large and small flowers alternately set on a pliant stem. One small flower perfectly fits into the small space between and beneath two larger flowers.⁷⁶ A similar arrangement of floral elements is recurrent on eighth and seventh century BCE ivories.⁷⁷ We find it also on the ivory panels decorating the furniture found in tomb 79 at Salamis, which reveals the presence and availability of this elaborate iconography and this particular floral arrangement on the island from at least around 700 BCE on.⁷⁸

In the examples presented above, we point to certain affinities between ivory carved mainly during the eighth century BCE and stone sculpture manufactured around 200 years later. It seems as if the Cypriote sculptors were imitating images very similar to those depicted on the ivories, that is, figures which already were Egyptianizing in regard to both dress and or-

⁷³ The four-winged scarab is such an ornament, displayed on the belt belonging to the Cypriote torso partly depicted in *pl. XL:8* (see Faegersten forthcoming a). The four-winged creature is a probable Phoenician transfiguration of an original Egyptian type, see Hermary 1986: 188. See also Ward 1994: 192, who places the origin of the four-winged scarab in Syria, where it would have been created under the influence of Hurrian art.

⁷⁴ The term "paradise flower" introduced by Shefton has been used by several scholars discussing the motif; it is convenient as a common denominator.

⁷⁵ See Shefton 1989: 97-98: "...we have here a specifically Phoenician creation, which has taken over elements from the Egyptian 'lily', with its central bud and pair of curving side leaves, topping it with the rounded dome segment suggested perhaps by the papyrus". Note, however, that we have evidence from the time of Osorkon II of the presence of this floral shape in Egypt (on a granite Hathor capital from the Bubastis temple, today in the courtyard of the Egyptian Museum, Cairo). See Habachi 1957: pls. 18-19. This was noted already by E. Gubel in 2000b: 198 note 27. We further find the ornament in the broad, decorated collar of a twentysixth Dynasty basalt sarcophagus from Lower Egypt, see Buhl 1959: 31-33, 156, and 196-198, fig. 7 (C, a 4).

⁷⁶ For a very similar rendering, see the above mentioned, beautifully decorated Egyptianizing statue found at Sidon, which is suggested to be a Cypriote import. One of the registers of the broad collar contains large lily flowers and smaller paradise flowers set on a common, pliant stem. An identical border is placed right above the belt and along the lower edge of the short-sleeved garment of the statue. See, again, Doumet Serhal 1998: 30-31, figs. 3-6.

⁷⁷ See, for example, Herrmann 1986: pls. 224:856-857, 225:861, and 320:1234 (lotus flowers and buds); pls. 224:866 (lilies and buds) and 320:1236 (volute-palmettes and buds).

⁷⁸ See Karageorghis 1974: pl. E (color photograph) and pls. 70 and 241:148 (where the alternating palmettes and paradise flowers are set on intertwining stalks). See also pls. 33:2 and 240. C. Lilyquist has pointed out that the earliest linked chains with alternating floral elements occur *outside* Egypt, see Lilyquist 1988: 20.

namentation, yet of a quite homogenous quality and appearance. The form, the coloring, as well as the very arrangement of certain imitated motifs seem to have displayed a clearly Egyptianizing character and not a contemporary Egyptian one.

The problems are the period of time and the differences in size that separate these two categories of objects. We have no ivory carvings in the round to bridge the gap between the two. In addition, the ivory plaques and the votive statues made of stone belong to different social spheres. While the former decorated high-quality wooden furniture, the latter were displayed in temples and sanctuaries to honor divinities.

A possibility to consider is the wooden sculpture that was probably manufactured in all sizes and for all purposes parallel to the ivory carving in Iron Age Phoenician workshops. The Phoenician artisans were famous for their skills in woodworking and the carving techniques as well as the methods of applying, for example, gold overlay and *cloisonné* inlay were very similar in the two crafts.⁷⁹ To suggest that wooden versions of Egyptianizing male figures, sphinxes and other figural types were being manufactured is perhaps not so contentious⁸⁰ when one considers the elaborate Egyptianizing style with all its possibilities of colorful inlay and intricate carving in minute areas, which is indeed suitable for woodwork. Could wooden sculpture, then, possibly provide a missing link? If so, we should imagine a decorative repertoire very similar to the one of the ivory carvings, although carried out in larger sizes, as well.⁸¹ Local artisans on Cyprus then copied these wooden statues not only in wood, but also in the material they mastered so well: the soft local limestone. This hypothetical corpus of wooden material could have made up the relatively homogeneous, but still Egyptianizing category of material that served as the main source of inspiration for Cypriote artisans manufacturing Egyptianizing votive statues.

Such an hypothesis provides explanations. The presence of Egyptianizing wooden sculpture could account for the gap of time of around 200 years or more between the manufacture of ivory carvings and stone statues,

⁷⁹ In his 1935 article, R. D. Barnett referred to the first Book of Kings, where there is mention of the woodworks carried out by Phoenician craftsmen during the construction of the Temple of Jerusalem. The text explicitly mentions the skill with which the Phoenician masters gilded wood, a technique also well known from ivory work. See Barnett 1935: 200 (especially note 2). The technique and tools for carving and the method of assembling several pieces into one figure are common to wood and ivory. See, for example, Barnett 1957: 175.

⁸⁰ Consider the large wooden *cherubim* of Phoenician manufacture that guarded the innermost part of the Temple of Jerusalem. See, for example, Trokay 1986: 112, and Keel & Uehlinger 1998: 168-169.

⁸¹ Large scale ivory statues were indeed produced during the eighth and seventh centuries BCE, perhaps assembled in combination with wood. See Herrmann 1986: 24, pls. 334:1285 (a fragmentary head, preserved height 15.4 cm), 342:1308 (an ear, 6.8 cm in height). See also pls. 332:1284 and 337:1290.

given that a strong and proud tradition of Phoenician wood-carving was maintained when the production of high-quality Phoenician ivory objects ceased. It could possibly also account for the constant and faithful repetition of the persea fruit, the standardized leaves, and the flower petals in the collars of the Cypriote statues. The repetition of this exact arrangement in eight out of seventeen Cypriote statues indicates if not a common source of inspiration, at least a very stable or static one as, for example, a group of homogenous wood-carvings with similar New Kingdom-type floral collars.

An intermediary wooden material could also account for the coiling tail of the cobra; the echoed inlaid area along the border of one of our Cypriote torsos; the raised outlines found on certain statues; and the application of alternate coloring alongside Egyptianizing motifs and arrangements. All these features could have been similarly present in inlaid wooden sculpture and then copied to limestone in Cypriote workshops.

Once introduced into the workshops (and the sanctuaries) of the island, the Egyptianizing votives⁸² testify to an indigenous development in stone in the Cypriote workshops, where gradual misunderstandings were bound to take place, but where dynamic changes and reinterpretations took place, too, and where skilled Cypriote stone masters added their own heritage to the statues and the style.⁸³ Continuing this chain of thoughts, we can imagine that patrons and dedicators of Phoenician coastal sanctuaries – among other Bostan esh-Sheik and Amrit – had access to both local stone and wood carvings. Maybe the style developed on Cyprus was attractive enough as to account for some imports and exchanges between workshops. Maybe the Phoenician sculptors never reached the same confidence and skill as their Cypriote colleagues and perhaps stone was not their preferred material.

The hypothesis that wooden sculpture was a possible means of transfer does, however, raise questions. Besides the obvious shortcomings of an *argumentum ex silentio*, one problem inherent in our suggestion stands out: we need to postulate a difference in appearance between contemporary Egyptianizing wooden statuary from Phoenicia – which we suggest was closely related to ivory carvings from the eighth to seventh centuries BCE – and Phoenician stone statues, which generally are deprived of broad collars, supported by back-pillars, and which carry animals under their arms.

⁸² Including not only male statues, but most probably sphinxes and other types, as well.

⁸³ The male Egyptianizing votive statues are admittedly a limited group within Cypriote material culture. As hinted to in the previous note, however, this group is part of quite a large array of material of Egyptianizing character. It could indeed be suggested that the joy of color and the joy of decorative detail in certain Archaic Cypriote stone material may echo inlaid oriental woodwork. See, for example, the so called Amathus sarcophagus in Karageorghis, Mertens et al. 2000: 201-204, no. 330, and the frontispiece of that book. Adjacent to rounded shapes with thin, narrow outlines colored alternatively red and blue and stylized vegetal forms with alternate blue coloring are found lilies and buds connected to a common pliant stem, another possible “ivory element.”

No satisfying explanation can be offered here. What can be noted is a correspondence between wood and ivory figures on the one hand and the Cypriote group of statues on the other: both lack back-pillar supports. Whether or not the Phoenician stone statues needed their supports for technical reasons, they seem to have conserved in this at least a limited part of the Egyptian sculptural tradition, while relying on New Kingdom iconography in regard to dress and equipment. The latter was perpetuated by indigenous ivory carvings among other categories of evidence.

Clearly more work is needed in this area. The Cypriote statues seem to testify, however, to a continuous production of high-quality polychrome objects of an Egyptianizing style in the Eastern Mediterranean after the production of elaborate ivory plaques, panels, and figurines had ceased in the Phoenician workshops. Whether one can explain this with a continued production of related objects made of wood is but a mere hypothesis.

BIBLIOGRAPHY

- Aldred, C., 1971, *Jewels of the Pharaohs. Egyptian jewellery of the Dynastic period*, London.
- 1980, Statuaire, in: C. Aldred, F. Daumas, C. Desroches-Noblecourt & J. Leclant, eds., *L'Égypte du crépuscule. De Tanis à Méroé, 1070 av. J.-C. - IV^e siècle apr. J.-C.* (Les Pharaons 3), Paris, 121-160.
- Barnett, R. D., 1935, The Nimrud ivories and the art of the Phoenicians, *Iraq* 2, 179-210.
- 1939, Phoenician and Syrian ivory carving I, *PEQ* [71], 4-19.
- 1957, ²1975, *A Catalogue of the Nimrud Ivories. With other examples of Ancient Near Eastern Ivories in the British Museum*, London.
- Bisi, A. M., 1971, Un naiskos tardo-fénicio del Museo di Beyrut e il problema dell'origine dei cippi egittizzanti nel mondo punico, *AntAfr* 5, 15-38.
- Bliss, F. J. & Macalister, R. A. S., 1902, *Excavations in Palestine during the years 1898-1900*, London.
- Bothmer, B. V., 1960, *Egyptian sculpture of the Late Period 700 B.C. to A.D. 100*, New York.
- Buhl, M.-L., 1959, *The Late Egyptian anthropoid stone sarcophagi*, Copenhagen.
- Carter, H., 1927, *The tomb of Tut-Ankh-Amen discovered by the late Earl of Carnarvon and Howard Carter*, London.
- Cesnola, L. P. di, 1885, *A descriptive atlas of the Cesnola Collection of Cypriote antiquities in the Metropolitan Museum of Art*, New York. Vol. I, Boston.
- Ciafaloni, D., 1992, *Eburnea syrophoenicia*, Roma.
- 1995, Iconographie et iconologie, in: V. Krings, ed., *La civilisation phénicienne et punique. Manuel de recherche* (HO 1/20), Leiden, 535-549.
- Courtois, J.-C., Lagarce, J. et al. 1986, *Enkomi at le Bronze Récent à Chypre*, Nicosia.
- de Ridder, A., 1908, *Collection de Clercq. Catalogue publié par les soins de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, V. Les antiquités chypriotes*, Paris.
- De Salvia, F., 1991, Stages and aspects of the Egyptian religious and magic influences on archaic Greece, in: S. Schoske, ed., *Akten des vierten internationalen ägyptologischen Kongresses, München 1985* (SAK.B 4), Hamburg, 335-343.
- 1993, Cipro, Grecia e l'"Egittizzante cipriota", in: *SEAP* 12, 65-75.
- Derchain, P., 1975, Le lotus, la mandragore et le perséa, *CEg* 50 (fasc. 99-100), 65-86.
- Doumet Serhal, C., 1998, Le costume "à l'égyptienne" au Musée de Beyrouth: À propos de trois sculptures en ronde-bosse, *NMN* 7 (Spring 1998), 27-31.
- Doumet Serhal, C., Maïla-Afeiche, A.-M. et al. 1998, *Stones and creed. 100 artefacts from Lebanon's antiquity*, Beirut.
- Dunand, M., 1944-48a, Les sculptures de la favissa du temple d'Amrit, *BMB* 7, 99-107.
- 1944-48b, Les sculptures de la favissa du temple d'Amrit (suite), *BMB* 8, 81-107.
- Dunand, M. & Duru, R., 1962, *Oumm el-'Amed. Une ville de l'époque hellénistique aux échelles de Tyr*, Paris.

- Dunand, M. & Saliby, N., 1985, *Le temple d'Amrith dans la pérée d'Aradus*, Paris.
- Evers, H. G., 1929, *Staat aus dem Stein. Denkmäler, Geschichte und Bedeutung der ägyptischen Plastik während des Mittleren Reichs*, München.
- Faegersten, F., 2003, *The Egyptianizing Male Limestone Statuary from Cyprus. A study of a cross-cultural Eastern Mediterranean votive type*, Diss. Lund [to be published in *Orbis Biblicus et Orientalis*].
- forthcoming a, A Cypriote limestone torso in the Nationalmuseum, Stockholm – approaching the so-called Egyptianizing group in Cypriote sculpture, *Mellevadsmuseet*.
 - forthcoming b, Reproducing a foreign dress – a short evaluation of the Archaic Cypro-Egyptian kilt, in: I. Thuesen, ed., *Proceedings of the 2nd International Congress on the Archaeology of the Ancient Near East*, Winona Lake, IN.
- Falsone, G., 1989, Da Nimrud a Mozia. Un tipo statuario di stile fenicio egittizzante, *UF* 21, 153-193, 508-510.
- Ferron, J., 1992, Art. Sarcophages, in: *DCPP*, 391-393.
- Germer, R., 1985, *Flora des pharaonischen Ägypten*, Mainz am Rhein.
- 1988, *Katalog der altägyptischen Pflanzenreste der Berliner Museen* (ÄA 47), Wiesbaden.
 - 1989, *Die Pflanzenmaterialien aus dem Grab des Tutanchamun*, Hildesheim.
- Gubel, E., 1983, Art in Tyre during the First and Second Iron Age: A Preliminary Survey, in: E. Gubel, E. Lipiński & B. Servais-Soyez, eds., *Studia Phoenicia I/II: Sauvons Tyr/Histoire Phénicienne* (OLA 15), Leuven, 23-52.
- 1993, The iconography of inscribed Phoenician glyptic, in: B. Sass & C. Uehlinger, eds., *Studies in the iconography of Northwest Semitic inscribed seals* (OBO 125), Fribourg & Göttingen, 101-129.
 - 2000a, Das libyerzeitliche Ägypten und die Anfänge der phönizischen Ikonographie, in: M. Görg & G. Hölbl, eds., *Ägypten und der östliche Mittelmeerraum im 1. Jahrtausend v. Chr. Akten des Interdisziplinären Symposions am Institut für Ägyptologie der Universität München 25.-27.10.1996* (ÄAT 44), Wiesbaden, 69-100.
 - 2000b, Multicultural and multimedial aspects of early Phoenician art, c. 1200-675 BCE, in: C. Uehlinger, ed., *Images as media. Sources for the cultural history of the Near East and the Eastern Mediterranean (1st millennium BCE)* (OBO 175), Fribourg & Göttingen, 185-214.
- Habachi, L., 1957, *Tell Basta*, Cairo.
- Hepper, F. N., 1990, *Pharaoh's flowers. The botanical treasures of Tutankhamun*, London.
- Hermay, A., 1986, La coupe en argent du British Museum ("the Amathus bowl"), in: R. Laffineur, ed., *Amathonte III. Testimonia 3, l'orfèvrerie* (ERC Mémoire 67), Paris, 179-194.
- 1996, Book review: Stucky, R. A. (1993), *Die Skulpturen aus dem Eschmun-Heiligtum bei Sidon*, *Gnomon* 68, 568-571.
- Herrmann, G., 1986, *Ivories from Room SW 37, Fort Shalmaneser* (Ivories from Nimrud IV), London.
- 1992, *The Small Collections from Fort Shalmaneser* (Ivories from Nimrud V), London.

- Hölbl, G., 2000, Die Problematik der spätzeitlichen Aegyptiaca im östlichen Mittelmeerraum, in: M. Görg & G. Hölbl, eds., *Ägypten und der östliche Mittelmeerraum im 1. Jahrtausend v. Chr. Akten des Interdisziplinären Symposions am Institut für Ägyptologie der Universität München 25.-27.10.1996* (ÄAT 44), Wiesbaden, 119-162.
- Jidejian, N., 1971, *Sidon through the ages*, Beirut.
- Kaoukabani, B., 1973, Rapport préliminaire sur les fouilles de Kharayeb 1969-1970, *BMB* 26, 41-58.
- Karageorghis, V., 1974, *Excavations in the necropolis of Salamis III (Plates)* (Salamis 5), Nicosia.
- 1976, Chronique des fouilles et découvertes archéologiques à Chypre en 1975, *BCH* 100 (2), 839-906.
- 1987, Chronique des fouilles et découvertes archéologiques à Chypre en 1986, *BCH* 111 (2), 663-733.
- 1990, The Princeton *amphoriskos* of the Amathus Style, *RDAC*, 121-125.
- Karageorghis, V., Mertens, J. R. et al. 2000, *Ancient art from Cyprus. The Cesnola collection in The Metropolitan Museum of Art*, New York.
- Keel, O. & Uehlinger, C., 1998, *Gods, Goddesses, and Images of God in Ancient Israel*, Minneapolis.
- Kitchen, K. A., 1986, Egyptianizing features in the Nimrud ivories. Synoptic notes, in: G. Herrmann, ed., *Ivories from Room SW 37, Fort Shalmaneser* (Ivories from Nimrud IV/1), London, 37-42.
- Leclant, J., 1991, Les phéniciens et l'Égypte, in: *Atti del II Congresso Internazionale di Studi Fenici e Punici, Roma, 9-14 Novembre 1987*. Vol. I/1 (CSF 30), Roma, 7-17.
- Lembke, K., 1998, Die phönizischen anthropoiden Sarkophage aus den Nekropolen der Insel Arados, *DaM* 10, 99-130.
- 2001, Skulpturen aus dem phönizischen Tempel im Amrit, in: *Tartus und sein Hinterland. Archäologische Forschungen in der syrischen Küstenregion von der Antike bis ins Mittelalter*, Damascus, 17-21.
- 2004, *Die Skulpturen aus dem Quellheiligtum von Amrit. Studie zur Akkulturation in Phönizien* (DaF 12), Mainz am Rhein.
- Lilyquist, C., 1988, The gold bowl naming General Djehuty: a study of objects and early Egyptology, *MMJ* 23, 5-68.
- 1998, The use of ivories as interpreters of political history, *BASOR* 310, 25-33.
- 1999, The objects mentioned in the texts, in: Z. Cochavi-Rainey & C. Lilyquist, eds., *Royal gifts in the Late Bronze Age, fourteenth to thirteenth centuries B.C.E. Selected texts recording gifts to royal personages* (Be'er-Sheva 13), Beer-Sheva, 211-218.
- Maier, F. G., 1974, Ausgrabungen in Alt-Paphos. Sechster vorläufiger Bericht: Grabungskampagne 1971 und 1972, *AA* (Heft 1), 28-48.
- Mallowan, M. E. L., 1966, *Nimrud and Its Remains*, London.
- Mallowan M. E. L. & Herrmann, G., 1974, *Furniture from SW 7, Fort Shalmaneser* (Ivories from Nimrud III), London.
- Markoe, G., 1985, *Phoenician Bronze and Silver Bowls from Cyprus and the Mediterranean* (UCP.CS 26), Berkeley et al.

- Markoe, G., 1988, A terracotta warrior from Kazaphani, Cyprus, with stamped decoration in the Cypro-Phoenician tradition, *RSF* 16 (1), 15-19.
- 1990, Egyptianizing male votive statuary from Cyprus: A reexamination, *Levant* 22, 111-122.
- Moscatti, S., 1988, Substrata and Adstrata, in: S. Moscati, ed., *The Phoenicians*, Milano, 512-521.
- Murray, A. S., Smith, A. H. et al. 1900, *Excavations in Cyprus (Bequest of Miss E. T. Turner to the British Museum)*, London.
- Orchard, J. J., 1978, Some miniature painted glass plaques from Fort Shalmaneser, Nimrud, *Iraq* 40, 1-21.
- Parrot, A., Chéhab, M. H. et al. 1975, *Les phéniciens. L'expansion phéniciennes. Carthage*, Paris.
- Perrot, G. & Chipiez, C., 1885, *Histoire de l'art dans l'antiquité. Égypte-Assyrie-Phénicie-Judée-Asie Mineure-Perse-Grèce-Étrurie-Rome. Tome III, Phénicie-Cypre*, Paris.
- Pryce, F. N., 1931, *Catalogue of sculpture in the Department of Greek and Roman antiquities of the British Museum. Vol. I, part II. Cypriote and Etruscan*, London.
- Robins, G., 1997, *The art of ancient Egypt*, London.
- Schoske, S., Kreißl, B. et al. 1992, "Anch" Blumen für das Leben. Pflanzen im alten Ägypten, München.
- Shefton, B. B., 1989, The Paradise flower, a 'court style' Phoenician ornament: Its history in Cyprus and the Central and Western Mediterranean, in: V. Tatton-Brown, ed., *Cyprus and the East Mediterranean in the Iron Age*, London, 97-117.
- Solomidou-Ieronymidou, M., 2001, The discovery of six unique Cypro-Archaic statues at Tamassos, *RDAC*, 165-182.
- Spycket, A., 1981, *La statuaire du Proche-Orient ancien*, Leiden.
- Stern, E., 1975, A group of Cypriote limestone sculptures from the Gaza region, *Levant* 7, 104-107.
- Stucky, R. A., 1993, *Die Skulpturen aus dem Eschmun-Heiligtum bei Sidon. Griechische, römische, kyprische und phönizische Statuen und Reliefs vom 6. Jahrhundert vor Chr. bis zum 3. Jahrhundert nach Chr.*, Basel.
- Tait, G. A. D., 1963, The Egyptian relief chalice, *JEA* 49, 93-139.
- Trokay, M., 1986, Le bas-relief au sphinx de Damas, in: C. Bonnet, E. Lipiński & P. Marchetti, eds., *Religio Phoenicia. Acta Colloquii Namurensis habiti diebus 14 et 15 mensis Decembris anni 1984 (StPh IV)*, Namur, 99-118.
- Uberti, M. L., 1988, Ivory and bone carving, in: S. Moscati, ed., *The Phoenicians*, Milano, 404-421.
- Vandier, J., 1958, *Manuel d'archéologie égyptienne. Les grandes époques. La statuaire (Tome III)*, Paris.
- Wagner, P., 1980, *Der ägyptische Einfluss auf die phönizische Architektur*, Bonn.
- Ward, W. A., 1994, Beetles in stone: the Egyptian scarab, *BA* 57(4), 186-202.
- Warmenbol, E., 1985, La statuette égyptisante de Sfiré, en Syrie du Nord: une image d'orant de la première moitié du I^{er} millénaire av.n.é., in: E. Gubel & E. Lipiński, eds., *Phoenicia and its neighbours. Proceedings of the Colloquium held on the 9th and 10th of December 1983 at the "Vrije Universiteit*

Brussel", in cooperation with the "Centrum voor Myceense en Archaïsch-Griekse Cultuur" (StPh III), Leuven, 163-180.

Wilkinson, R. H., 1994, *Symbol and Magic in Egyptian Art*, London.

Wilson, E., 1986, *Ancient Egyptian Designs*. A British Museum Pattern Book, London.

Winter, I. J., 1976a, Carved ivory furniture panels from Nimrud: a coherent subgroup of the North Syrian style, *MMJ* 11, 25-54.

— 1976b, Phoenician and North Syrian ivory carving in historical context: questions of style and distribution, *Iraq* 38, 1-22.

— 1981, Is there a South Syrian style of ivory carving in the early first millennium B.C.?, *Iraq* 43, 101-130.

Toreutik und Vasenmalerei im früheisenzeitlichen Kreta: Minoisches Erbe, lokale Traditionen und Fremdeinflüsse

Hartmut Matthäus

Τὸ αἷμα τῆς Συρίας καὶ τῆς Αἰγύπτου
ποὺ ρέει μὲς στὲς φλέβες μας νὰ μὴ ντραποῦμε,
νὰ τὸ τιμήσουμε καὶ νὰ τὸ καυχήθοῦμε.

Konstantinos Kavafis, 'Επάνοδος ἀπὸ τὴν 'Ελλάδα¹

*Fragestellung*²

Die Insel Kreta liegt geographisch im Schnittpunkt alter maritimer Kommunikationslinien, die von der Levante nach Westen, vom Nildelta nach Norden führten, über Kreta dann in Richtung Peloponnes und Kykladen, aber auch nach Westen in das zentrale Mittelmeergebiet verliefen. Ein sehr engmaschiges Austauschsystem zwischen den ostmediterranen Kulturräumen entwickelte sich aus der Notwendigkeit, die Versorgung mit Rohstoffen wie mit Luxusgütern, die im Mittelmeergebiet sehr ungleichmäßig verteilt sind, sicherzustellen. Dieses entstand in der Zeit der Hochblüte

¹ Ich habe Jörg Schäfer (Heidelberg) hier an erster Stelle meinen Dank auszusprechen. Von seiner unübertroffenen Kenntnis des Werkes von Kavafis durfte ich profitieren. Vgl. Schäfer 2000: 11f.

² Die vorliegenden Ausführungen entstanden im Verlauf der Arbeiten des Sonderforschungsbereiches "Kulturelle und sprachliche Kontakte" der Johannes Gutenberg-Universität Mainz, die von der Deutschen Forschungsgemeinschaft gefördert wurden. Für Hilfe vielerlei Art habe ich zu danken: E. A. Braun (Mainz), J. N. Coldstream (London), G. Endlich (Frankfurt a. M.), U. König-Faran (Mainz), M. Maaß (Karlsruhe), J. Papadakis (Iraklion), G. Papasavvas (Nicosia), E. Pappalardo (Catania), E. Rehm (Mainz). I. A. Sakellarakis gilt mein tief empfundener Dank dafür, dass er mir das bronzene Votivmaterial der Idäischen Zeus-Grotte zugänglich machte; ohne diese außerordentlich fruchtbringende Zusammenarbeit wären die folgenden Zeilen nicht möglich gewesen. Ebenso bin ich der Liberalität und Hilfsbereitschaft der Kollegen in den Museen von Iraklion und Chania verpflichtet; ich nenne Ch. Kritsas (Iraklion, jetzt Athen), A. Karetsoy (Iraklion) und M. Andreadaki-Vlazaki (Chania). Zu danken habe ich aber nicht zuletzt C. E. Suter, Ch. Uehlinger und R. Schurte für ihre Geduld und Hilfsbereitschaft bei der Edition dieses Bandes.



Fig. 1 Kreta: wichtigste Fundorte des frühen 1. Jahrtausends v. Chr. [Entwurf Matthäus].

minoischer Kultur des 2. Jahrtausends v. Chr., um dann bis an das Ende der Spätbronzezeit fortzuleben. Ein vergleichbares Austauschsystem lässt sich, qualitativ wie quantitativ gewandelt, nach kurzer Unterbrechung auch im frühen 1. Jahrtausend v. Chr. am archäologischen Fundmaterial wieder ablesen.³ Es ist diese Zeit des Wiederauflebens – oder vorsichtiger formuliert – der sich wieder intensivierenden Verbindungen, die den Gegenstand der nachfolgenden Betrachtungen bilden.

Die Entwicklung der Insel Kreta während der frühen Eisenzeit, d. h. während der protogeometrischen und geometrischen Periode, im 10. bis 8. Jh. v. Chr., stellt sich im griechischen Kulturraum als einzigartig dar.⁴ Nirgendwo sonst hat der frühe Kontakt mit der überlegenen Kunst des Vorderen Orients, vor allem nordsyrischer und phönikischer Kultur, eine derart intensive Wirkung erlangt. Deutlich sichtbar wird eine solche Wirkung im Metallhandwerk, und zwar vor allem in drei Denkmälergattungen: figürlich verzierten Gold- und Bronzereliefs eines Werkstattzentrums im Raume von Knossos, der Toreutik der Bronzeschilde der Idäischen Zeus-Grotte und anderer Fundorte sowie den figürlichen Reliefs früher kretischer Gefäßständer und Kesselwagen. Sie alle geben Einblicke in vielfältige Prozesse der Auseinandersetzung einheimisch griechischer Künstler mit der reichen und fremden Formen- und Bilderwelt der nahöstlichen Hochkulturen.

³ Zum Beziehungsgeflecht der ostmittelmeerischen Hochkulturen während der Späten Bronzezeit und Frühen Eisenzeit und den Austauschmechanismen vgl. zusammenfassend (mit reichen Literaturangaben): Matthäus (im Druck).

⁴ Allgemeine Literatur zur Kunst und Kultur Kretas im frühen ersten Jahrtausend v. Chr.: Levi 1927-29; Pendlebury 1939: 303ff.; Demargne 1947; Brock 1957; Boardman 1961; Coldstream 1977; Blome 1982; Lembesi 1987: 144ff.; Coldstream & Catling 1996; Hoffman 1997; Stampolidis & Karetsou 1998; Stampolidis et al. 1998; Karageorghis & Stampolidis 1998; Coldstream 2000a; Jones 2000a; Matthäus 2001.

Kreta		Attika	
1000	Subminoisch-Frühprotogeometrisch	Früh	1000
		Mittel	
970	Früh	Spät	970
920			
870	Protogeometrisch	Frühgeometrisch I	900
	Mittel		875
840	Spät	Frühgeometrisch II	850
810	Protogeometrisch B	Mittelgeometrisch I	800
790	Frühgeometrisch		
750/40	Mittelgeometrisch	Mittelgeometrisch II	760
	Spätgeometrisch	Spätgeometrisch I	740/30
700	Übergang	Spätgeometrisch II	
		Frühprotoattisch	700

Fig. 2 Zeittafel: chronologische Entwicklung der kretischen Kultur im Vergleich zu Attika [Entwurf Matthäus].

An diese Beobachtungen schließt die Frage an, wieweit darüber hinaus das angestammte lokale Kunsthandwerk Kretas, d. h. vornehmlich die Vasenmalerei, von derartigen Orientalisierungsprozessen betroffen wurde und Rezeptions- wie Adaptionenphänomene in Ornament und Ikonographie erkennen lässt. Schließlich soll an einigen Paradigmata kurz untersucht werden, ob der nachweisbare Kulturkontakt und -transfer über Wandlungen von Typologie und Ikonographie hinaus auch zu Veränderungen von Kultur- und Lebensformen, also zu echten Prozessen der Akkulturation, geführt hat, sowie nach Mechanismen, historischen und sozialen Rahmenbedingungen des Kulturaustausches gefragt werden. Ein für die Entwicklung griechischer Kunst wesentlicher Aspekt ist in diesem Zusammenhang die

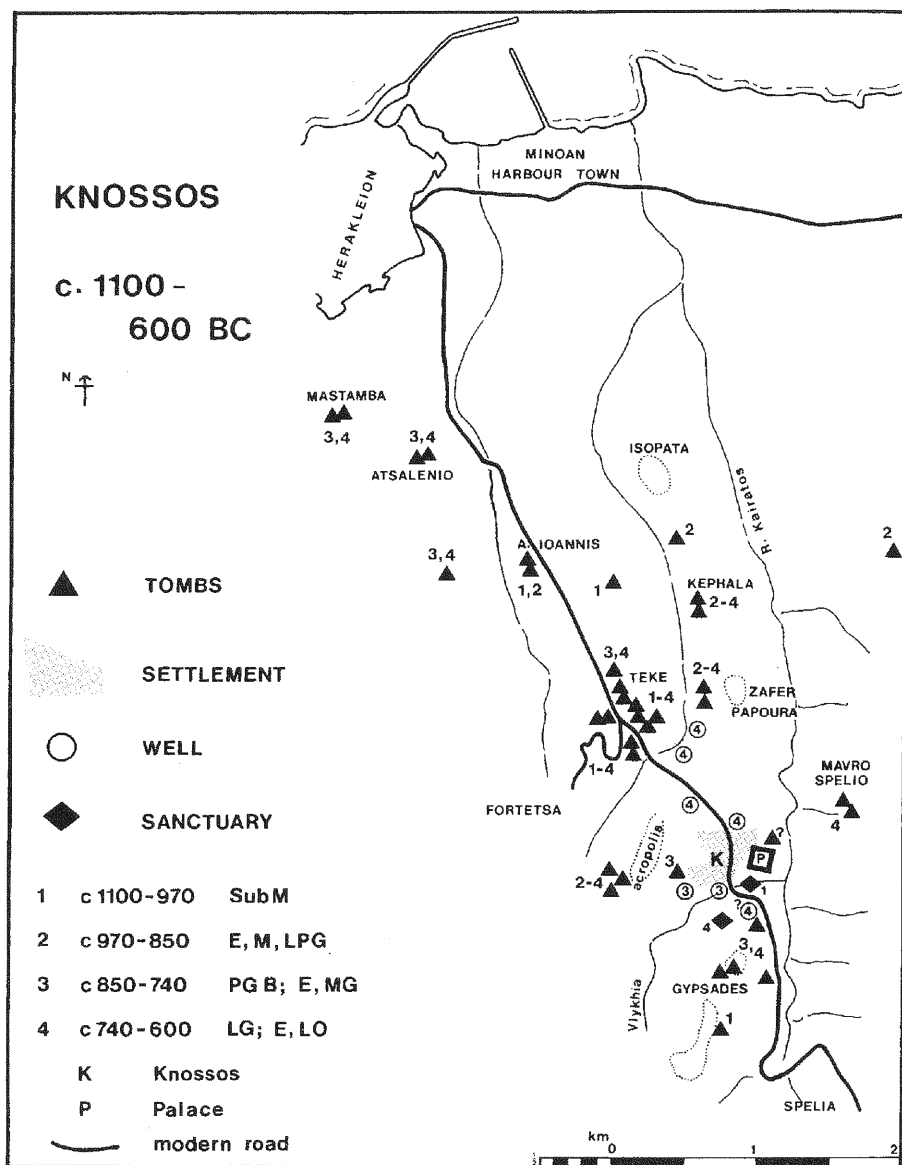


Fig. 3 Knossos: Siedlung und Nekropolen am Beginn des frühen 1. Jahrtausends v. Chr. [courtesy of British School of Archaeology at Athens].

Rolle Kretas bei der Vermittlung östlicher Bildformen in andere griechische Kulturlandschaften, vor allem nach Attika.

Grundlagen

Die Entwicklung frühgriechischer Kunst und Kultur auf der Insel Kreta seit der Einwanderung dorischer Griechen vermutlich im Verlaufe des 11. Jh. v. Chr. kann nur vor dem Hintergrund der bronzezeitlichen minoischen Hochkultur verstanden werden (*Fig. 1, 2*). Dies wird deutlich an der Kontinuität vieler Siedlungsplätze und Heiligtümer⁵, an einer Kontinuität in der Grabarchitektur (bei gewandelten Grabriten) und nicht zuletzt an der von Anfang an fassbaren Sonderentwicklung kretischer Vasenmalerei schon im 10. und frühen 9. Jh.

Knossos stellte in dieser Periode nach wie vor die politisch wie kulturell führende Einheit der Insel dar. Hier sind es weniger wirkliche Siedlungsstrukturen als vielmehr die ausgedehnten Nekropolen – Fortetsa, Chaniale Tekke (auch kurz Tekke oder heute auch Ambelokipoi genannt) und die benachbarte große Nord-Nekropole –, dazu eher zufällige Einzel-funde und Brunnenanlagen, die eine Rekonstruktion des Umfanges der städtischen Besiedlung, die bis in die *Dark Ages* zurückreicht, erlauben.⁶ Bereits vor der spätgeometrischen Zeit hatte die Stadtanlage von Knossos eine beträchtliche Ausdehnung: Nach Untersuchung der keramischen Deposita und ihrer räumlichen Streuung kam J. N. Coldstream zu dem Ergebnis, dass sich die frühe eisenzeitliche Siedlungsfläche vom Ostrand des minoischen Palastes über eine Länge von etwa 600 m bis westlich des modernen Dorfes erstreckt haben dürfte (*Fig. 3, 4*). Die Nord-Süd-Ausdehnung reichte vom südlichen Palastrand bis in eine Zone nördlich des Kleinen Palastes und des *Unexplored Mansion*, immerhin eine Strecke von etwa 300–350 m. In die spätgeometrische Periode fällt dann eine deutliche Expansion nach Norden.

Zu den wichtigsten kretischen Zentren, den Keimzellen der späteren Poleis, zählt im Süden die bereits urbane Züge annehmende Siedlung von Phaistos, die Reste von Wohnbebauung, dazu monumentale gepflasterte Straßenführungen (*Pl. XLII:1*), die in Griechenland einzigartig sind, und eine Tempelanlage, die im 7. Jh. v. Chr. ausgebaut wurde, überliefert hat.⁷ Als Heiligtümer innerhalb ihres Territoriums sind damals vermutlich Hagia Triada und Kommos zu betrachten.⁸ Das benachbarte Gortyn, zu voller Blüte dann im 7. Jh. v. Chr. erwacht, besaß bereits im frühen ersten Jahrtausend einen zentralen Kultplatz auf dem Akropolisshügel.⁹

⁵ Zur Tradition der Bauformen allgemein vgl. Hayden 1982.

⁶ Nekropolen: Brock 1957; Coldstream & Catling 1996. – Stadtanlage: Coldstream 1984a; 1991; zuletzt: Coldstream 2000b. – Vgl. auch die Hinweise in Hood & Smyth 1981. – Ferner Evelyn et al. 1994.

⁷ Cucuzza 1998 (mit Lit.); "Rhea"-Tempel: Cucuzza 1993.

⁸ Hagia Triada: D'Agata 1998; 1999a. – Kommos: Shaw & Shaw 2000.

⁹ Rizza & Santa Maria Scrinari 1968; di Vita 1991; Allegro 1991; di Vita 2000.

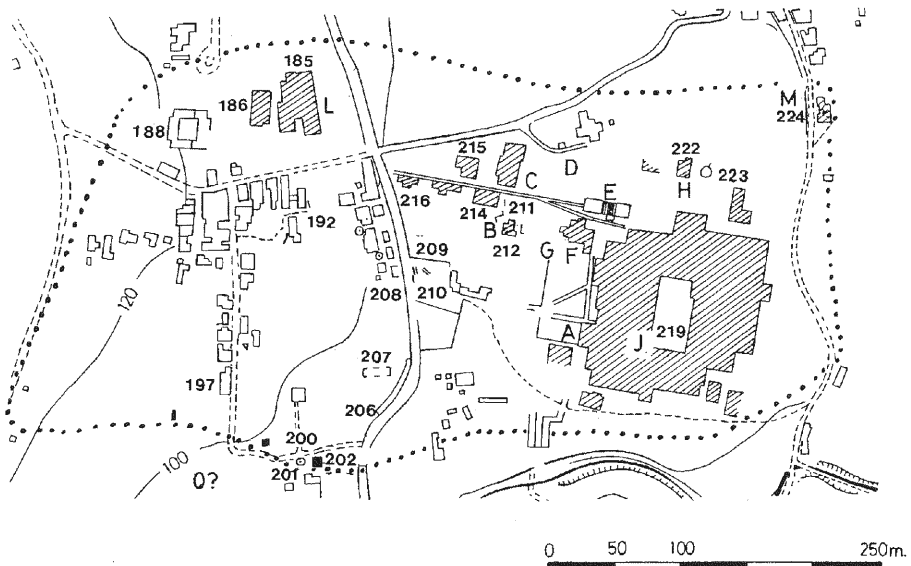


Fig. 4 Knossos: Siedlungsareal vor dem Beginn der spätgeometrischen Periode (minoische Bauten schraffiert, moderne Bauten in Umrislinie; J = minoischer Palast; L = Kleiner Palast) [courtesy of British School of Archaeology at Athens].

Kydonia (Chania) und Sybrita im westlichen Teil der Insel¹⁰, Eleutherna¹¹ – bekannt geworden durch die reichen Funde der Nekropole von Orthi Petra – und wohl auch das benachbarte Axos am Nordabhang des Ida-Massivs waren kulturelle Kristallisationspunkte, ebenso Prinias, Lyttos, Dreros und Arkades im Zentrum der Insel¹², schließlich Praisos weiter im Osten.¹³ Manche Höhensiedlungen wie Kavousi und Vrokastro überdauerten die Umbruchszeiten vom 2. zum 1. Jahrtausend v. Chr.¹⁴

Hinzu kamen die bedeutenden regionalen wie überregionalen Heiligtümer: Kulthöhlen wie die Grotte des Idäischen Zeus im Zentrum des Ida-

¹⁰ Kydonia-Chania: Andreadaki-Vlazaki 1997: 32ff.; Hallager & Hallager 1997. – Sybrita: Rocchetti 1994; D'Agata 1999b.

¹¹ Stampolidis 1990; 1993; 1994; 1996; 1998; Stampolidis & Karetsou 1998 *passim*, bes. 235ff.

¹² Prinias: Pernier 1914; Rizza 1978; 1983; 1991; Rizza et al. 1992; Rizza & Rizzo 1984; Rizza 1997; Beyer 1976. – Lyttos: Halbherr & Guarducci 1935: 179ff.; Kirsten 1940b. – Dreros: Xanthoudides 1918; Marinatos 1936; Demargne & van Effenterre 1937; Kirsten 1940a; Beyer 1976; Tiré & van Effenterre 1978: 93ff. – Aphrati-Arkades: Levi 1927-29; 1945; Lembesi 1970; Dädalische Kunst 1970; Hoffmann 1972; Rizzo 1984.

¹³ Whitley 1998; Whitley et al. 1995; Whitley et al. 1999; Hayden 1997.

¹⁴ Kavousi: Boyd 1901; Gesell et al. 1985; Day et al. 1986; Coulson 1998; Mook 1998. – Vrokastro: Hall 1914; Hayden 1983a; 1983b; 1991. – Allgemein zu den kretischen Höhensiedlungen: Nowicki 2000. – Vgl. auch allgemein zum Phänomen: Karageorghis & Morris 2001.

Massivs¹⁵, die Zeus-Grotte von Psychro¹⁶, die Höhle der Eileithya in Inatos (Tsoutsouros)¹⁷, die Grotte des Hermes Kranaios bei Patsos¹⁸, das große Heiligtum des Diktäischen Zeus in Palaikastro¹⁹, das Temenos des Hermes und der Aphrodite bei Kato Syme²⁰. Die Heiligtümer lassen gleichfalls in der überwiegenden Zahl eine Tradition als Kultplätze über die Umbruchszeiten vom 2. zum 1. Jahrtausend v. Chr. hinaus erkennen. Zu untersuchen bleibt im Einzelnen, ob damit stets eine Kontinuität des Kultes einer spezifischen Gottheit einhergeht oder ob durch die Ankunft dorischer Griechen sich religiöse Veränderungen ergeben haben.

Teilweise Kontinuität prägt das Grabwesen. Die weitaus dominierende Form des Grabes ist das aus dem Fels herausgearbeitete Kammergrab mit langem Dromos, Türöffnung (Stomion) und runder oder rechteckiger Kammer (Fig. 5). Es geht ebenso auf spätminoische Vorbilder zurück wie der seltenere, z. B. in Arkades, repräsentierte Typus des kleinen Tholosgrabes.²¹ Gelegentlich, z. B. in Chaniale Tekke nördlich Knossos, wurden offenbar spätminoische Gräber von den dorischen Siedlern gereinigt und erneut verwendet.²² Verändert hat sich jedoch der Bestattungsritus: Seit der protogeometrischen Periode dominiert die Totenverbrennung, die den Ritus der Körperbestattung der Bronzezeit fast völlig verdrängt. Die Asche der Toten wird meist in Bestattungspithoi beigesetzt. Die Gräber sind Kollektivgräber, wohl Bestattungsorte von Familienverbänden, und entsprechend oft über Generationen benutzt. Tradition und Innovation verbinden sich so im Grabbrauch. In Knossos scheint der Beginn dorischer Besiedlung archäologisch in der Anlage der großen Nord-Nekropole fassbar zu sein.

Teilweise Kontinuität kennzeichnet auch die Entwicklung der Bildkunst.²³ Der kretisch protogeometrische Stil repräsentiert eine sehr schlich-

¹⁵ Halbherr & Orsi 1888; Kunze 1931; Canciani 1970; Sakellarakis 1983; 1984; 1985a; 1985b; 1986; 1987a; 1988a; 1988b – Weitere Vorberichte: Ergon 1983–1989. – Matthäus 2000a.

¹⁶ Boardman 1961; Rutkowski & Nowicki 1996; Watrous 1996.

¹⁷ Pingiatoglou 1981: 30f., 50ff. (m. Lit.).

¹⁸ Kourou & Karetsou 1994.

¹⁹ Bosanquet 1939–40; Benton 1939–40.

²⁰ Vorberichte von A. Lembesi, Prakt 1972–1977, 1981–1985, 1987–1997; Lembesi 1973; 1976; Kanta 1991. – Lembesi 1985; Schürmann 1996. – Allgemein zu kretischen Kulthöhlen vgl. auch Tyree 1974; Faure 1964.

²¹ Zur Kontinuität von Grabformen, aber dem Wechsel der Bestattungssitten vgl. Pini 1968: 40ff., 46ff.; Snodgrass 1971: 164ff.; Desborough 1972: 274f.; Coldstream 1977: 276f. – Kammergräber: Cavanagh 1996 (m. Lit.); Tholoi: Levi 1927–29: bes. 174ff.; Platon 1945–47: bes. 70ff.; Rizza 1978: 106ff.

²² Hutchinson & Boardman 1954.

²³ Nicht behandelt wird im Folgenden, da der Akzent stärker auf der Ikonographie von Malerei und Relief liegt, die Kleinplastik, die kontinuierliche Entwicklungsstränge, welche die Datierung von Einzelstücken oft schwierig machen, aber auch Innovationen erkennen lässt, die aus Kontakten mit dem Vorderen Orient resultieren. Terrakotten:

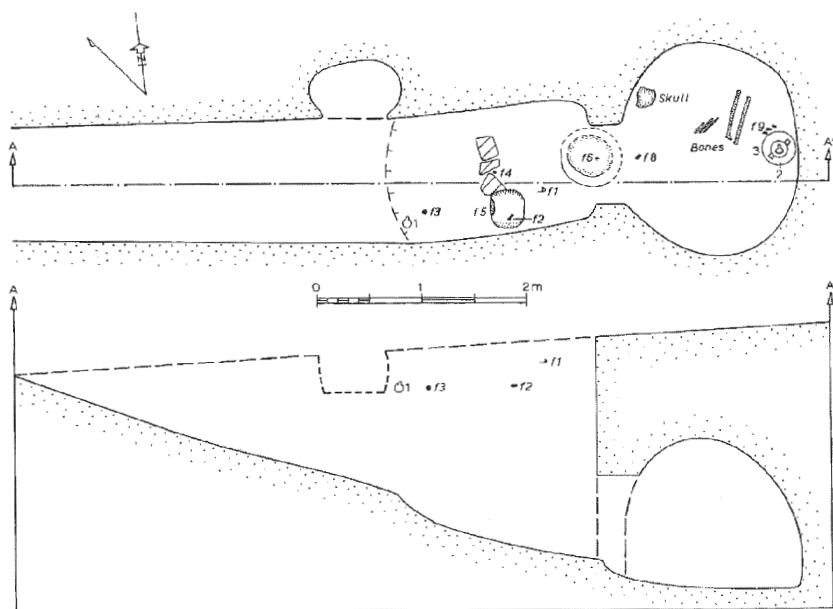


Fig. 5 Kammergrab 24 der Nord-Nekropole von Knossos [courtesy of British School of Archaeology at Athens].

te Gattung, weit entfernt von der formalen Prägnanz und Eleganz attischer Töpferwerkstätten. Sein Ornamentschatz, der deutlich die ins Subminoische zurückreichenden Traditionslinien erkennen lässt, ist auf wenige Einzelmotive wie Bandbemalung, konzentrische Kreise, Rautenmuster etc. reduziert. Dennoch ist die Tradition figürlicher Motive und figürlicher Szenen im Gegensatz zum griechischen Festland nie völlig verloren gegangen.²⁴

So findet sich bereits im mittleren knossischen Protogeometrischen (Knossos, Tekke, Grab F; 1. Hälfte des 9. Jh. v. Chr.) das Thema der Jagd

Rizza & Santa Maria Scrinari 1968; Böhm 1990; D'Agata 1999a. – Bronzen: Naumann 1976; Verlinden 1984; Pilali-Papasteriou 1985; Byrne 1991.

- ²⁴ Zur Entwicklung kretisch protogeometrischer und geometrischer Vasenmalerei: Brock 1957 (grundlegend); Coldstream 1968: 233ff.; Coldstream & Catling 1996: 19ff. – A. M. Snodgrass 1971: 79ff.; Desborough 1972: 225ff.; Rizza 1974 (Protogeometrisch B in Prinias); Sackett & Musgrave 1976 (protogeometrische Figurenszenen); Coldstream 1977: 48ff., 69f., 99ff.; 1979; 1980 (protogeometrische Figurenszenen); Sakellarakis 1987b (Tempelmodell Sammlung Giamalakis, Protogeometrisch B); Coldstream 1988 (minoisches Erbe in Figurenmalerei); 1994; Coldstream et al. 2001: 21ff. – Zum Protogeometrischen in Ostkreta: Tsipopoulou 1997. – Südkreta: Rocchetti 1972; 1969; 1978; 1993. – Chronologisch überholt wie methodisch verfehlt, da allein auf den Gesetzmäßigkeiten der Entwicklung attischer Vasenmalerei aufbauend: Clough 1972. – Nicht zugänglich waren mir: Tsatsake 1998 sowie Xipharas 1998.

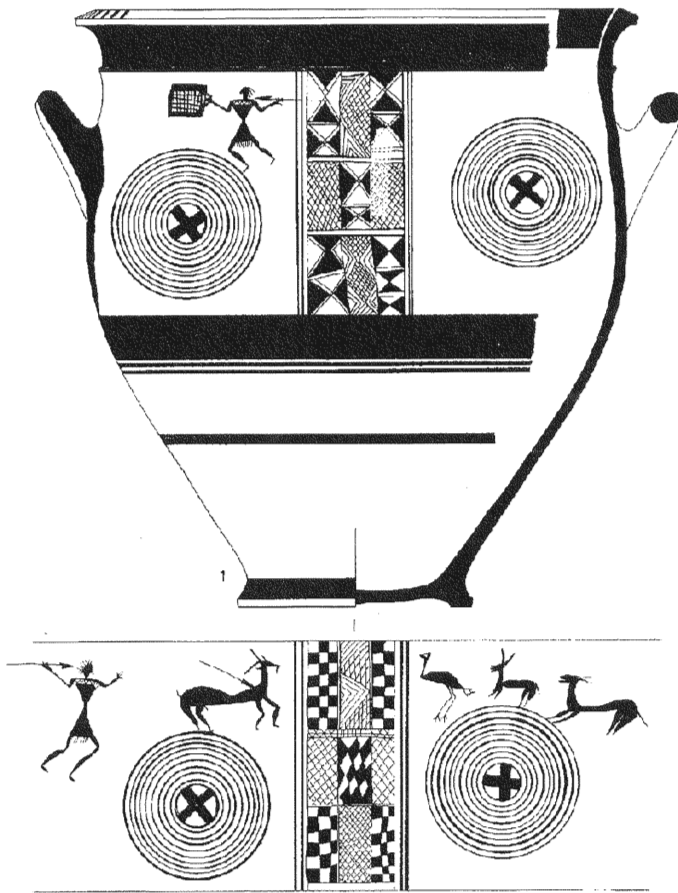


Fig. 6 Jagd auf Steinböcke auf einem protogeometrischen Krater aus Grab F der Tekke-Nekropole von Knossos [courtesy of British School of Archaeology at Athens].

auf Steinböcke (*Fig. 6*)²⁵, ein ikonographisches Schema der spätminoischen Periode fortführend, das in SM III C (12. Jh. v. Chr.) auf einem Krater in Mouliana oder auf einem Tonkästchen in Kastelli Pediados belegt ist²⁶, ohne dass wir im einzelnen Zwischenglieder fassen könnten. Zeitlich noch weiter zurückreichende Vorstufen lassen sich bereits auf

²⁵ Catling 1976-77: 15f. Abb. 34-35; Coldstream 1980: Abb. 1 Taf. 13, 14; Blome 1982: 91f. Abb. 19-20; Coldstream & Catling 1996: 8 Nr. 1 Abb. 59 Taf. 48; S. 370f.; Coldstream 2000a: 165f. Abb. 98.

²⁶ Tonkästchen aus Kastelli Pediados: Rethemiotakis 1997: 412ff. Abb. 10-15, 21 (bes. Abb. 13, 15); Mouliana, Grab A: Xanthoudides 1904: 32ff. Taf. 3 oben.

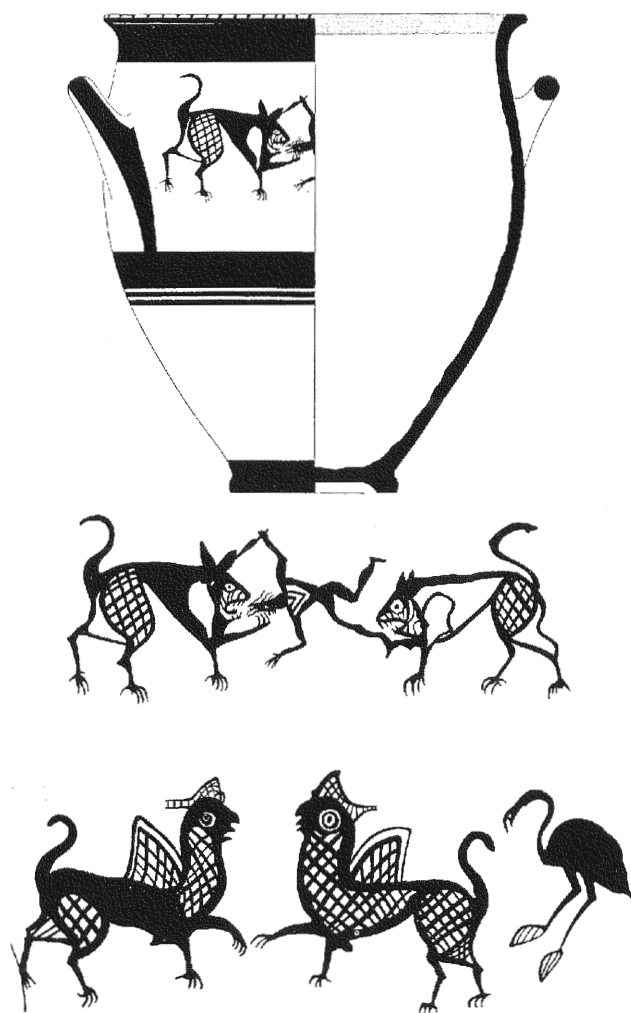


Fig. 7 Löwen, die einen Bewaffneten zerreißen, und Sphingen auf einem protogeometrischen Krater aus Grab E der Tekke-Nekropole von Knossos [courtesy of British School of Archaeology at Athens].

Larnakes aus der Nekropole von Armeni südlich Rethymnon greifen.²⁷ Das Grundscheema zeigt den Steinbock, der vom Jäger mit dem Wurfspeer im

²⁷ Tzedakis 1971: Abb. 4 (Vierbeiner, die von Speeren getroffen werden), 5 (Hirsch, dem ein Jäger, der auf dem Rücken des Tieres zu stehen scheint, die Lanze in den Hals stößt) – Coldstream 1996: 370f. hat angenommen, dass es eher zufällige Entdeckungen derartiger minoischer Bildwerke waren, die Anregungen zur Schaffung der protogeometrischen Bildformen gegeben hätten – keine kontinuierliche Tradition. Die Annahme einer echten Tradition gewinnt mehr Wahrscheinlichkeit, da gerade das Steinbockmotiv bereits subminoisch und früh in der protogeometrischen Vasenmalerei Kretas begegnet,

Nacken getroffen wird. Der Abstand zwischen Jäger und Wild kann variieren; so wird die Dynamik und Spannung des Geschehens auf dem proto-geometrischen knossischen Bild durch den größeren Abstand des Jägers zum Tier noch gesteigert; zudem wirft der Jäger gerade einen zweiten Speer. Auch das Figurenbeiwerk kann wechseln: zwei antithetisch gruppierte, mit dem Rücken zueinander stehende Wildziegen auf dem Mouliana-Krater, ein Hund, der die Ziege verfolgt, auf dem Kästchen aus Kastelli oder mehrere Tiere sowie ein zweiter Jäger, von der Hauptgruppe aber durch Bildfeldbegrenzungen getrennt oder auf die rückwärtige Gefäßhälfte verbannt. Das Grundschema jedoch ist identisch.

Daneben begegnen tradierte, eher emblematisch zu nennende Bildfassungen: Ein spätprotogeometrischer Glockenkrater aus Knossos (Tekke, Grab E) zeigt antithetische Löwen, die einen bewaffneten Mann zerreißen und verschlingen (Fig. 7)²⁸: Die Vorlage bietet die bronzezeitliche Ikonographie Zyperns: Auf dem Ring eines bronzenen Kesselwagens des 13. oder 12. Jh. v. Chr. im Britischen Museum überwältigen zwei Löwen einen Bewaffneten, der sich mit Schwert oder Lanze zur Wehr setzt (Pl. XLII:2); ein vergleichbares Bildschema überliefert die gleichzeitige zyprische Glyptik (Fig. 8)²⁹. Auf Kreta wurde der Typus von Kesselständern und Kesselwagen – davon wird unten die Rede sein – über lange Zeitperioden bewahrt und lokal adaptiert. Die Vertrautheit mit solchem Gerät erklärt zwanglos die Kenntnis der Ikonographie. Das Motiv konnte danach in andere lokale Gattungen wie die Vasenmalerei übernommen werden. Auf Kreta sind die kriegerverschlingenden Löwen im Mitteltondo wie im Nebenfries des sog. Jagdschildes der Idäischen Zeus-Grotte nachweisbar, eines Werkes des 9. oder frühen 8. Jh. v. Chr., das ansonsten stark durch orientalische Bildformen geprägt wird (Fig. 13)³⁰.

Kretische Kunst hat das Motiv, das vermutlich als Metapher für das Todesschicksal steht³¹, in der Folge auf das griechische Festland, und zwar nach Attika, vermittelt: Attisch spätgeometrische Goldbänder³² variieren es, und es taucht bald darauf in der Vasenmalerei der Periode Spätgeometrisch II auf, so auf Vasen aus dem Kerameikos von Athen, aus einem

Überlieferungslücken sich hier also ausschließen lassen: Brock 1957: Taf. 4,45 (Grab VI; FPG); Catling 1980-81: 42 Abb. 81 (H., Ioannis b. Knossos, submykenisch-FPG); Yon 1973: 13 Taf. 3a (submykenisch, Slg. Giamalakis).

²⁸ Sackett & Musgrave 1976: Taf. 16; Coldstream 1980: Taf. 11, 12; Blome 1982: 93f.; Coldstream & Catling 1996: 370f.; Coldstream 2000a: 166 Abb. 99.

²⁹ Catling 1964: 208f. Nr. 36 Taf. 35; Matthäus 1985: 316ff. Nr. 706 Taf. 104; Papasavvas 2001: 242f. Nr. 28 Abb. 61-79. – Spätbronzezeitliches, leider nur in einer unzulänglichen Zeichnung bekanntes Rollsiegel: Palma di Cesnola 1882: Taf. gegenüber S. 120, Nr. 137.

³⁰ Kunze 1931: Taf. 10-12, 14, 15 Beil. 1. – Zu den idäischen Schilden vgl. unten.

³¹ Ohly 1953: 74ff.

³² Kunze 1931: 205f. Abb. 30; Ohly 1953: Abb. 25 Taf. 3; 4,2; 5,1,2; 8,1; 13,2; 15,2 (antithetisch). Vgl. Blome 1982: 93f.

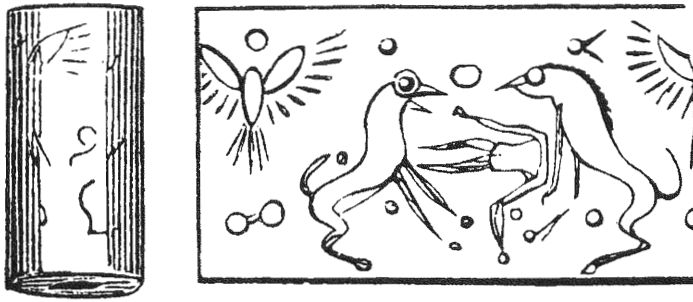


Fig. 8 Rollsiegel der Sammlung des A. Palma di Cesnola aus Salamis auf Zypern (?) [nach A. Palma di Cesnola, vgl. Anm. 29].

Grab südlich der Akropolis und schließlich auf dem bekannten Kopenhagener Kantharos.³³ Bald sind es einzelne Löwen, die den bewaffneten Mann zerreißen, bald antithetisch gruppierte Bestien. Eine vergleichbare Wirkung kretischer Bildkunst auf die Kunst Attikas wird uns noch begegnen.

Selbst Einzelmotive wie das Bild von Wildziegen auf einem frühen protogeometrischen Glockenkrater der Fortetsa-Nekropole (Grab VI), das eine kurvige, drahtartig ausgedünnte Körperstruktur kennzeichnet (*Fig. 9*), vergleichbar den Wildziegen der gerade besprochenen Jagddarstellungen, lassen sich, da sie ansonsten im griechischen Kulturraum isoliert sind, am ehesten durch Traditionsstränge, die in die Bronzezeit zurückgehen, erklären. Gerade das Motiv der Wildziegen erlaubt über ältere Vasenbilder aus H. Ioannis bei Knossos und in der Sammlung Giamalakis ein fast lückenloses Zurückverfolgen in die Späte Bronzezeit.³⁴ Gleiches gilt für Bilder

³³ Kübler 1954: Taf. 77 (einfache Gruppe Krieger – Löwe; Oionochoe, SG II). – Grab südlich der Akropolis, Oionochoe: Sweeney et al. 1988: 66f. Nr. 5 (antithetische Gruppe, SG II). – Variation auf einer Schale aus Anavyssos: Schweitzer 1969: Taf. 70; Borell 1978: Taf. 15. – Kopenhagener Kantharos: CVA Copenhagen 2, Taf. 73,5; Hahland 1937: 130f. Taf. 42–43; Ohly 1953: Taf. 18; Davison 1961: 83ff. Abb. 12; Schweitzer 1969: Taf. 69. Nicht beizustimmen vermag ich der Deutung Ahlberg-Cornells (1987), die im Bild der menschenverschlingenden Löwen auf dem Kopenhagener Kantharos eine Art von Jahrmarktsspektakel mit gezähmten Löwen sehen möchte; die ikonographische Tradition spricht eindeutig gegen diese Hypothese; eine solche Genre-Szene wäre zudem im Geometrischen außergewöhnlich. – Vgl. allgemein zum Bildthema: Rombos 1988: 185ff., bes. 195ff.; d'Agostino 1999.

³⁴ Brock 1957: 12 Nr. 45 Taf. 4,45; 135; Desborough 1972: 228 Abb. 23. – Zum Wildziegenmotiv: vgl. oben Anm. 27. – Schiffsdarstellungen: vgl. Kirk 1949: 118f. Abb. 6; Casson 1971: Abb. 60; Gray 1974: 57 Abb. 16a; Basch 1987: 159 Abb. 320; Wedde 2000: 168f. Abb. 16a. – Offen bleiben muss im Falle der Schiffsbilder, der ältesten griechischer Kunst des 1. Jahrtausends v. Chr., ob die Tradition stärker über den realen Schiffsbau oder über die ikonographische Tradition verlief. Die Parallele zu den übrigen Bildmotiven spricht für letztere Annahme.

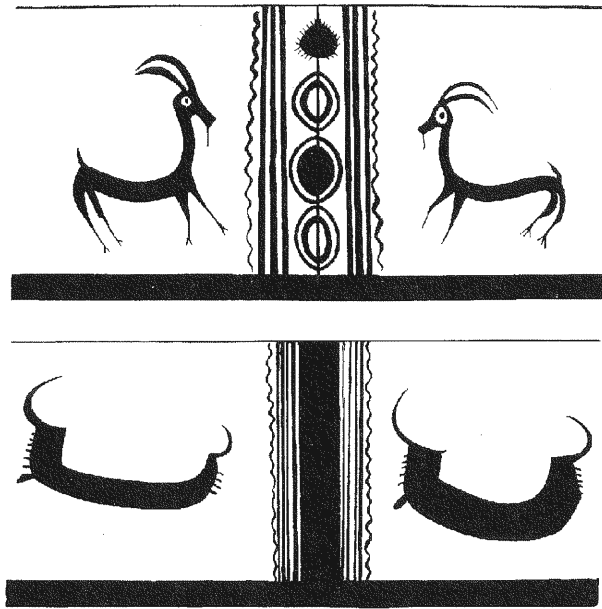


Fig. 9 Wildziegen und Schiffsbilder auf einem protogeometrischen Krater aus Grab VI der Fortetsa-Nekropole von Knossos [courtesy of British School of Archaeology at Athens].

stark schematisierter hochbordiger Handelsschiffe auf demselben protogeometrischen Krater aus Fortetsa (Fig. 9). Im frühen 1. Jahrtausend ohne Entsprechung, weisen sie auf Schiffsdarstellungen minoischer Glyptik und spätmykenischer Vasenmalerei zurück.

Welche minoischen Kunstgattungen zur Bildung einer derartigen Kontinuität bildlicher Topoi beigetragen haben könnten, lässt sich nur in sehr allgemeiner Weise bestimmen.³⁵ Eine Rolle gespielt haben sicher über Generationen vererbte Bildsiegel. Funde spätbronzezeitlicher Siegel in Heiligtümern des 1. Jahrtausends v. Chr. sind im griechischen Kulturraum so zahlreich, dass sie sich kaum als verschleppte Einzelstücke erklären lassen. Hinter solchen Funden müssen vielmehr Kenntnis und Besitz spätbronzezeitlicher Artefakte in ausgedehnterem Maße gestanden haben.³⁶ Gelegentlich wurden minoische Gemmen nachweisbar im frühen 1. Jahrtausend v. Chr. sogar neu gefasst.³⁷ Beigetragen zur Tradition haben sicherlich auch zufällige Entdeckungen von bemalten spätminoischen Tongefäßen und – gerade in den Nekropolen – von Larnakes, ein Aspekt, den

³⁵ Vgl. zum Problem (mit Schwerpunkt auf dem griechischen Festland) Benson 1970.

³⁶ Sakellarakis 1976.

³⁷ Higgins 1996: 540 Abb. 154 oben Taf. 264 oben: spätminoische Gemme mit granulierter Goldfassung der Chaniale Tekke-Gruppe, d. h. vermutlich Protogeometrisch B. – Vgl. weitere Beispiele bei Boardman 1970a: 107, 399.

J. N. Coldstream zu Recht betont hat.³⁸ Bei Bauarbeiten müssen dorische Siedler immer wieder auf minoische Siedlungsspuren und nicht zuletzt, wie die Wiederbenutzung alter minoischer Gräber, z. B. in Chaniala Tekke nördlich von Knossos, beweist, auf minoische Bestattungen mit ihren Beigaben gestoßen sein.

Im Augenblick genügt es zu konstatieren, dass die figürliche Bildkunst auf Kreta nie verloren ging. Die protogeometrische Vasenkunst Kretas stellt in dieser Hinsicht ein singuläres Phänomen innerhalb der griechischen Kunstentwicklung dar.³⁹ Es ist ohne Weiteres einsehbar, dass Rezipienten, die in ihrem Sehverhalten an szenische Kompositionen, wie hoch auch ihr Abstraktionsgrad im einzelnen gewesen sein mag, gewöhnt waren und sie ohne Schwierigkeiten lesen konnten, in dem Augenblick, in dem Importe nahöstlicher Bildkunst mit einer Fülle neuer, dem griechischen Betrachter fremder und faszinierender Motive die Insel Kreta erreichten, ungleich leichtere Zugangsmöglichkeiten zu solchen Bilderwelten hatten als Angehörige von Kunstlandschaften, die durch rigorose Ornamentalisierung geprägt waren, wie es etwa für das gleichzeitige Athen gilt. Vertrautheit mit eigenen Bilderwelten erleichtert zweifellos die Rezeption fremder Ikonographie und schafft die Möglichkeit der Umformung und Adaption durch lokales Kunsthandwerk, sobald ein Bedarf geweckt ist.

Importe nahöstlichen Kunsthandwerks

Voraussetzung für eine Kenntnis nahöstlicher Ikonographie waren Importe von Luxusgütern, die in ihrem bildlichen Schmuck vorderorientalische Ornamentformen wie vorderorientalische Bildformeln vermitteln konnten. Im Vordergrund stehen auf der Insel Kreta zwei Gattungen: Elfenbeinschnitzereien und prunkvolles Metallgeschirr⁴⁰, während der Stellenwert von Fayencen gering ist.⁴¹

Eine für die Entwicklung griechischen Kunsthandwerks nicht unwesentliche Rolle spielte zudem importierter syro-phönikischer Goldschmuck. Hier sind es allerdings wesentlich die Techniken wie Granulation und Filigran, Artefaktformen und nur sekundär vereinzelte Ornamente, die nach Kreta vermittelt wurden. In unserer Studie, welche die Adaption von ikonographischen Topoi sowie damit verknüpfte Akkulturationsprozesse in

³⁸ Coldstream 1998. – Coldstream 1996: 370f.; 1988; 1994.

³⁹ Unter diesem Aspekt sind ältere Wertungen, wie jene von Demargne 1947: 179 "Le protogéométrique crétois ... ne représente qu'une suite abâtardie du submycénien." zu revidieren. Desborough 1972: 228 bemerkt sehr treffend: "the potters were perfectly capable of imaginative effort".

⁴⁰ Importe: Stampolidis & Karetsoy 1998; Hoffman 1997; Jones 2000a. – Metallarbeiten in der Idäischen Grotte: Matthäus 2000a (m. Lit.). – Elfenbeine: Kunze 1935/36; Demargne 1947: 208ff.; Galling 1969; Sakellarakis 1992; 1993. – Für eine generelle Würdigung vgl. auch Boardman 1999.

⁴¹ Webb 1996; Coldstream 2000c.

den Vordergrund stellt, wird davon nur am Rande die Rede sein. Kulturgeschichtliche Einsichten in handwerkliche und künstlerische Transferprozesse vermittelt dieser Kunstzweig dennoch, da von den technischen Fertigkeiten kretischer Ateliers Schmuckhersteller auf dem griechischen Festland, vor allem in Attika, während der mittel- und spätgeometrischen Periode (d. h. in der zweiten Hälfte des 9. und im 8. Jh. v. Chr.) in weitem Maße profitiert haben.⁴²

Wichtigste Kontaktpartner Kretas waren der nordsyrische und der phönikische Kulturraum, während Zypern zurücktritt⁴³ und der kleinasiatische Raum allenfalls zur Blütezeit des phrygischen Reiches am Ende des 8. Jh. v. Chr. eine äußerst begrenzte Wirkung entfaltete.⁴⁴ Die Fundplätze auf der Insel Kreta, die durch die Fülle und Qualität des Materials die besten Ausagemöglichkeiten eröffnen, sind die Idäische Zeus-Grotte, die Nord-Nekropole von Knossos und seit kurzem die Orthi Petra-Nekropole von Eleutherna.⁴⁵

Unter den Elfenbeinen dominieren Möbeleinlagen und Gerätefiguren. Letztere werden durch mehrere Exemplare nackter Frauenfiguren repräsentiert, die zum Teil paarweise, Rücken an Rücken stehend, begegnen. Stilistisch entsprechen sie Werken nordsyrischer Elfenbeinkunst in Nimrud. Fragmente derartiger Statuetten fanden sich in der Idäischen Grotte und in der Nord-Nekropole von Knossos, ein deutlicher Hinweis, dass der Hafen von Knossos der Hauptumschlagplatz war, an dem Orientalia angelandet wurden. Die metallenen Beigaben der Nord-Nekropole selbst wie der nicht weit entfernten Gräber von Fortetsa bestätigen durchaus dieses Verbreitungsbild. Aus dem nordsyrischen Raum kamen dazu reliefierte Elfenbeinpyxiden auf die Insel. Arbeiten der *intermediate tradition* und solche phönikischer Ateliers sind dagegen vornehmlich unter den Reliefplättchen vertreten, die als Intarsien von Prunkmöbeln dienten.

Das importierte ornamental oder figürlich geschmückte Metallgeschirr offenbart ein reiches Spektrum unterschiedlicher Werkstatt-Traditionen:

⁴² Boardman 1967; Higgins 1969. – Zuletzt: Ogden 1998.

⁴³ Zyprisches Metallgeschirr ist zahlenmäßig nur gering vertreten; erst Keramikexporte der Jahre um 800 v. Chr. weisen auf enger werdende Verbindungen; vgl. zur Keramik Coldstream 1984b; 1996: II 406ff.; 2000d; Jones 1993. – Generell zu den Beziehungen des früheisenzeitlichen Kreta zu Zypern: Matthäus 1998 (m. Lit.). – Zu einer durchaus wesentlichen Wirkung zyprischer Kunst auf Kreta, die allerdings ihre Wurzeln in Beziehungen hat, die sich während der Späten Bronzezeit anbahnten, vgl. unten den Abschnitt über die figürlich geschmückten Gefäßständer.

⁴⁴ Die Wirkung phrygischen Kunsthandwerkes lässt sich sehr deutlich im ostionischen Raum, in Ausstrahlungen auch auf dem griechischen Festland fassen, während auf Kreta nur wenige phrygische bzw. ostionische phrygisierende Metallgefäße aus der Nekropole von Eleutherna und der Eileithya-Grotte von Inatos bekannt sind; dazu Stampolidis & Karetsoy 1998: 240f. Nr. 292, 293; S. 243f. Nr. 298. – Zum Gesamtkomplex phrygisch-griechischer Kulturbeziehungen wird der Verfasser demnächst Stellung nehmen.

⁴⁵ Vgl. Anm. 6, 11, 15, 40.

Früh erscheinen kleine bronzene Kännchen ägyptischer Provenienz mit reliefierten Lotusblüten auf dem Henkel; ebenso vereinzelte Importe aus dem Bereich Palästinas. Deutlich zeichnet sich wiederum der Anteil nordsyrischen Kunsthandwerks am Import ab: Ein Prachtstück aus der Idäischen Grotte ist eine Schale, die Gruppen antithetischer Stiere in einem markanten, Naturbeobachtung und dekoratives Detail vereinigenden Stil aneinander reiht. Ebenso ist der phönikische Kunstkreis mit einer frühen Bronzekanne und vor allem mit qualitativ herausragenden Prunkschalen ägyptisierenden Stils, darunter der von R. D. Barnett definierten *marsh pattern group*, vertreten. Den Fundbestand ergänzen schlichtere Formen nahöstlicher Provenienz, Zungenphialen und flache Schalen mit Leistenatlaschen und Schwinghenkeln, auch dies Typen, deren Heimat im syro-phönikischen Kulturraum zu suchen ist.

Bronzebleche nordsyrischer Provenienz mit reichem figürlichem Schmuck – Reiterdarstellungen, Opferprozessionen, Dämonenbilder –, die vielleicht Teile von Kesselständern und verwandten Gerätschaften waren, müssen auf Kreta in größerer Zahl bekannt gewesen sein. Denn im frühen 7. Jh. v. Chr. haben kretische Toreuten solche Bleche von unbrauchbar gewordenen orientalischen Geräten zurechtgeschnitten, durch Teile mit einheimischen Bild- und Ornamentmotiven ergänzt und zu drei monumentalen Sphylata von Koren zusammengefügt, die in das Zeus-Heiligtum von Olympia geweiht wurden.⁴⁶ Dieser jüngst von B. Borell und D. Rittig vorgelegte Befund aus einem Brunnen in Olympia belegt noch einmal, welch reiche orientalische Bilderwelt kretischen Kunsthandwerkern und ihren Auftraggebern bereits in der protogeometrischen und geometrischen Periode als Anschauungsmaterial und Vorbild für eigenständige Weiterentwicklungen zur Verfügung stand.

Zeitlich dürften Kontakte mit der Levante vermutlich schon im 10. Jh. v. Chr. einsetzen, im Laufe des 9. Jh. ist ein erhebliches Anschwellen derartiger Importe festzustellen. Der Austausch solch aufwendiger Prestigeobjekte gesellschaftlicher Eliten scheint sich kontinuierlich im 8. Jh. fortzusetzen, um danach deutlich zurückzugehen.⁴⁷

Einheimische Adaptionenformen des Metallhandwerks

a) Figürlich verzierte Gold- und Bronzebleche aus dem Raum um Knossos

Zur Charakterisierung der Denkmälergruppe mag ein bronzenes Beschlagblech, 44,5 cm hoch, vielleicht, aber keineswegs sicher der Beschlag eines Köchers, aus dem Grab P der Nekropole von Fortetsa nordwestlich von

⁴⁶ Borell & Rittig 1998; dazu Seidl 1999 (Versuch der Lokalisierung der Werkstattgruppen).

⁴⁷ Zu Chronologie und Provenienzen: Matthäus 2000a.

Knossos dienen (*Pl. XLIII:3*)⁴⁸. Die fünf Register des Bleches zeigen schmalere Friese schreitender behelmter Sphingen und höhere Bildfelder, auf denen ein Heros, mit kurzem Chiton bekleidet und mit einem Helm gewappnet, einen Löwen, der sich auf den Hinterläufen aufrichtet, mit der Linken an einem Vorderlauf packt, während er ihm mit der Rechten ein Rapier in die Brust stößt. Ein zweiter Löwe hinter dem Heros vervollständigt die Szene zu einer dekorativ antithetischen Komposition. Flächige Treibarbeit, die dennoch einen organisch modellierenden Figurenstil erzeugt, charakterisiert dieses Kunstwerk, das aus einem lange benutzten Grab kommt. Die Bestattungssequenz setzt in der protogeometrischen Periode ein und führt bis in die frühorientalisierende Zeit hinab. Alle Zeitphasen zwischen dem 9. Jh. und dem 7. Jh. v. Chr. sind also vertreten. Das Bronzeblech kam in der Nähe eines Bestattungspithos der Periode Proto-geometrisch B zutage, ohne dass sich eine Vergesellschaftung sichern ließe.⁴⁹

Chronologisch weiter führt ein anderes toreutisches Kunstwerk desselben Grabes, ein bronzener Gürtel mit der Darstellung des Angriffes von Streitwagen auf ein Heiligtum (*Pl. XLIV:4*). Es stimmt soweit im Figurenstil mit dem Köcher überein, dass eine gemeinsame Werkstatt postuliert werden darf.⁵⁰ Der Gürtel steckte zusammen mit zwei kleineren Tongefäßen in einem leider verlorenen Bestattungspithos. Zwei im Pithos gefundene Beigefäße hat John Brock in seiner Publikation der Fortetsa-Nekropole in die Jahre um 800 v. Chr. datiert, die Periode Protogeometrisch B bis Frühgeometrisch in der kretischen Sequenz des Proto-geometrischen und Geometrischen, die sich deutlich von der festländisch griechischen unterscheidet (vgl. *Fig. 2*).⁵¹ Die Datierung in Protogeometrisch B, d. h. in die zweite Hälfte des 9. Jh. v. Chr., stützt zudem der erhaltene tönernen Pithosdeckel, den eine Löwenprotome bekrönt. Sein Sparren- und Rosettenornament kann kaum wesentlich später entstanden sein.⁵²

Das älteste sicher datierbare kretische Denkmal eines löwenbezwingenden Heros bietet eine zwar gleichfalls symmetrisch angelegte, durch die Verdoppelung des Helden (Rücken an Rücken) im Vergleich zu dem Beschlag von Fortetsa jedoch in der inhaltlichen Aussage eindeutige Komposition. Dieses Golddiadem, 28 cm lang, 2,8 cm hoch, dessen Dekor ge-

⁴⁸ Brock 1957: 135f. Nr. 1569; S. 197ff. Taf. 116. 169; Demargne 1947: 236ff. Abb. 38; Boardman 1961: 134f. Abb. 50 B; Blome 1982: 10ff. Taf. 2,2; Stampolidis & Karetsou 1998: 256 Nr. 321; Coldstream 2000a: 168 Abb. 102. – Für die Form des Bleches vgl. Köcherbeschlag aus dem Iran: Seipel 2001: 100, 103 Nr. 25.

⁴⁹ Brock 1957: 199.

⁵⁰ Brock 1957: 197ff. Taf. 115, 168. – Sogar die merkwürdige Stilisierung der Fußbildung, ein Fuß einer Figur jeweils im Profil dargestellt, der zweite in Untersicht mit Zeichnung der Zehen, entspricht einander.

⁵¹ Brock 1957: 125 Nr. 1437, 1438; S. 197ff. – Die Datierung von Gabelmann 1965: 31f. in das 7. Jh. v. Chr. ist ebenso unbegründet wie überholt.

⁵² Brock 1957: 125 Nr. 1439 Taf. 107; Stampolidis & Karetsou 1998: 204f. Nr. 226.



Fig. 10 Ausgeschnittenes Goldblech aus Grab 219 der Nord-Nekropole von Knossos [courtesy of British School of Archaeology at Athens].

stempelt ist, kommt aus dem Tholosgrab B von Chaniala Tekke nördlich von Knossos (*Pl. XLIV:5*)⁵³. Die Figuren wirken stärker ausgedünnt als an dem Beispiel aus Fortetsa, wozu das Minaturformat beitragen mag. Das rahmende Schlingenmuster, eine Art laufender Hund, scheint an nahöstlichen Metallarbeiten unbekannt, repräsentiert aber eine typische kretische Ornamentform seit der Periode Protogeometrisch B.⁵⁴

Entdeckt wurde das Diadem zusammen mit nahöstlich geprägtem, reich mit farbigen Einlagen verziertem, durch Filigran und Granulation üppig dekoriertem Goldschmuck in einem Gefäß unter dem Boden des Tholosgrabes.⁵⁵ Die Gefäßform, eine kugelige Pyxis mit Schrägrand, auf den ersten Blick scheinbar eine Allerweltsform, begegnet in der kretischen Keramik, wie eine Untersuchung durch V. Desborough gezeigt hat, nur in einer sehr kurzen Zeitspanne am Ende des 9. Jh., in jener Zeitstufe, die John Brock als Protogeometrisch B bezeichnet hat; Entsprechungen bietet

⁵³ Hutchinson & Boardman 1954: 217 Abb. 2 Taf. 28,3; Boardman 1967: Taf. 12,3; Boardman 1961: 135 Abb. 50C; Coldstream 1977: 100f. Abb. 32C; Blome 1982: 10ff. Taf. 2,2; Coldstream 1982a: Taf. 26f.; 2000a: 168 Abb. 103.

⁵⁴ Vgl. z. B. Coldstream & Catling 1996: Taf. 53,17 oder den Dekor des bekannten Tempelmodells der Sammlung Giamalakis: Alexiou 1950; Marinatos & Hirmer 1973: Taf. 144-145; Blome 1982: Taf. 1,2; Bretschneider 1991: Taf. 135; Sakellarakis 1987b: Taf. 5-12; Hägg & Marinatos 1991; Schattner 1990: 15f.

⁵⁵ Boardman 1967: 68 Taf. 9,57.

etwa ein Grabfund von Archanes.⁵⁶ Protogeometrisch B gehört denn auch die älteste Keramik in Dromos und Kammer der Tholos von Chaniala Tekke an.⁵⁷

Formal sehr nahe steht dem Diadem aus Chaniala Tekke ein zweites verschollenes Goldband, das sich in der Sammlung Nelidow befunden hat (*Pl. XLIV:6*)⁵⁸. D. Ohly und J. Boardman haben sogar erwogen, dass es vielleicht aus derselben Matrize gefertigt worden sei. Eine solche Hypothese, die allein auf den qualitativ nicht sehr hochwertigen Photographien beruht, scheint allerdings das Material zu überfordern.⁵⁹

Das Bildthema des Löwenbezwingers wird dann noch längere Zeit in der frühkretischen Kunst tradiert und variiert: So auf einer Goldfolie unbekannter Funktion (H. 20 cm) aus dem Grab 219 der Nord-Nekropole von Knossos (*Fig. 10*), das stark gestört war und Keramik von der protogeometrischen bis in die orientalisierende Periode enthielt⁶⁰; weiter auf leider nur sehr schlecht erhaltenen Bronzeblechen aus dem Tholosgrab von Skouriasmenos bei Kavousi in Ostkreta, das spät-geometrische Keramik barg, allerdings teilweise geplündert war: Friese von Sphingen wechseln dort mit Löwenkampfgруппen (*Fig. 11*)⁶¹.

An die Wende vom 8. zum 7. Jh. schließlich darf aus stilistischen Gründen das Relief eines Tonpinax aus dem Grab 4 von Ambelokipoi nördlich von Knossos datiert werden.⁶² Das Schwert ist dort nicht explizit modelliert, wird jedoch durch die Armbewegung des Heros evoziert. Insgesamt zeichnet sich eine Tradition ab, die von der zweiten Hälfte des 9. bis an das Ende des 8. Jh. fortlebte. Ambelokipoi ist der moderne Name für das schon erwähnte Chaniala Tekke, der Platz liegt nur ca. 50 m vom Nordrand der Nord-Nekropole entfernt. Die meisten der Denkmäler sind also im direkten Umkreis von Knossos entdeckt worden.

Das Motiv des Löwenkampfes ist nicht griechischen Ursprunges, sondern entstand in der Kunst Mesopotamiens während des 3. Jahrtausends v. Chr. Die Glyptik der frühdynastischen Periode und der nachfolgenden Akkad-Zeit variiert vielfach den Kampf eines Helden mit einem oder mehreren Löwen, die sich auf den Hinterbeinen erheben. Held und Löwe kön-

⁵⁶ Desborough 1967. – Grabfund von Archanes: Alexiou 1950: 444 Nr. 4 Taf. 32,1 Nr. 6.

⁵⁷ Boardman 1967: 64ff.

⁵⁸ Pollak 1903: 5f. Nr. 10 Taf. 4,10; Reichel 1942: 32 Taf. 8,23; Kunze 1949: 6.

⁵⁹ Ohly 1953: 64 Anm. 21; Jacobsthal 1956: 18; Boardman 1967: 68 Nr. 3; Boardman 1961: 134. Dagegen Hutchinson & Boardman 1954: 217 "a stamped design almost but not quite identical".

⁶⁰ Coldstream 1991: 296 Abb. 11; Coldstream & Catling 1996: 221 Nr. f 91 Abb. 154 unten Taf. 264 unten; Stampolidis & Karetsou 1998: 266 Nr. 334. – Zur Datierung des Grabes Coldstream & Catling 1996: 210ff.

⁶¹ Boyd 1901: 147f. Abb. 10, 11; Kunze 1931: 218 Abb. 31 Taf. 56e; Demargne 1947: 236ff. Abb. 37; Boardman 1961: 135 Abb. 50A; Coldstream 1977: 284f. Abb. 92a; Blome 1982: 10ff. Abb. 3.

⁶² Stampolidis & Karetsou 1998: 207 Nr. 230.

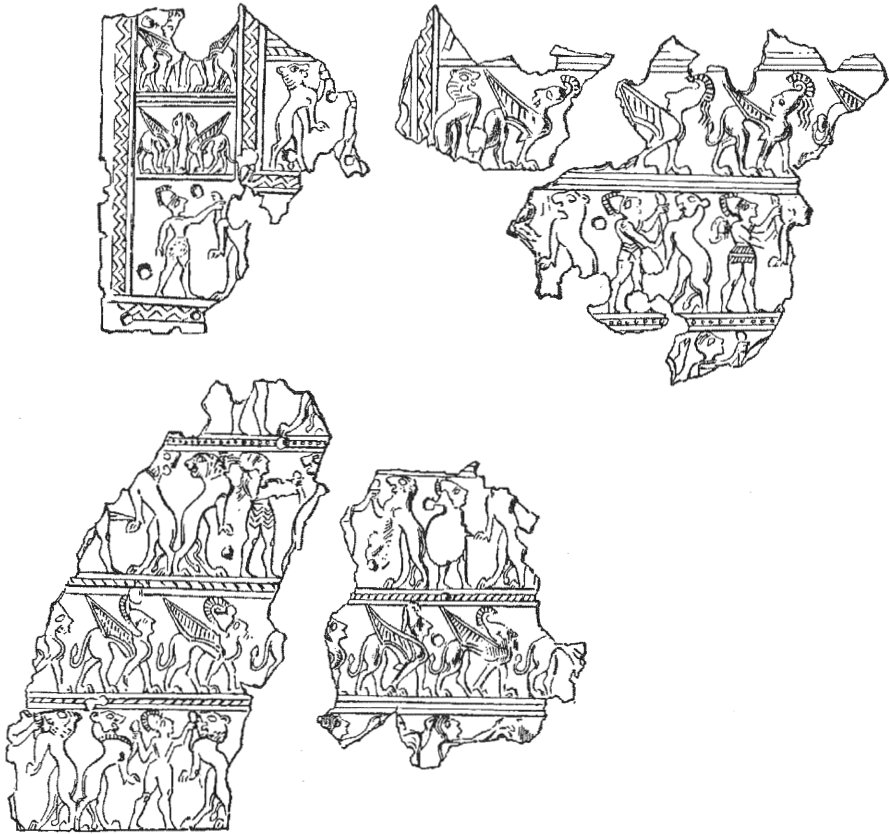


Fig. 11 Bronzene Beschlagbleche aus der Tholos von Skouriasmenos bei Kavousi [nach Boyd 1901, vgl. Anm. 61].

nen sich einander zuwenden, der Löwe kann sich aber auch von seinem Gegner wegdrehen. Häufig belegt ist der bildliche Topos eines dämonischen Wesens, etwa eines Stiermenschen, der mit dem Löwen oder auch mit antithetisch gruppierten Raubkatzen ringt. Früh begegnet auch der nicht näher benennbare Held, der als Beschützer der Herde den Löwen mit Dolch oder Schwert niedersticht.⁶³

⁶³ Gute Motivübersicht für die frühdynastische Periode und die Akkad-Zeit bei Amiet 1961: Held oder Stiermensch im Kampf, mit Löwen ringend, entweder mit einem Tier oder mit antithetisch gruppierten Raubkatzen: Taf. 66,882.887; 67,891.895.896; 69,914; 70,923-926; 72bis,A.B.E.G; 76,1006; 77,1021.1023; 79,1045; Held als Beschützer der Herde Löwen niederstechend: Taf. 76,1011; 77,1013.1018; 77bis,N; 78,103; 79,1042; Held, den Löwen mit Schwert niederstechend (selten): Taf. 65,875; 67,896; 68,899. – Ur: Held als Beschützer der Herde tötet Löwen mit Dolch: Orthmann 1975: Taf. 131i (Siegel im schönen plastischen Stil der frühdynastischen Periode). – Held mit Löwen ringend: ebd. Taf. 132g. – Akkad-Zeit: ebd. Taf. 134a, c, e, f, g, k; *La*

Kurz angemerkt sei nur, dass der menschengestaltige Held gelegentlich mit dem mythischen König Gilgamesch von Uruk identifiziert worden ist, sicher zu Unrecht, denn Gilgamesch wird in den identifizierbaren bildlichen Szenen stets bekleidet und durch eine Frisur mit Nackenknoten als König gekennzeichnet, während den mesopotamischen Helden meist Nacktheit und eine ungeordnete Haartracht charakterisiert. Helden wie auch Stiermenschen repräsentieren keine Individualitäten, sondern gehören Gruppen gleichartiger Wesen an; sie zählen zu den zahlreichen Schutzdämonen Mesopotamiens.⁶⁴ Die Thematik der frühen mesopotamischen Glyptik generell darf in ihren Bildthemen, hier dem Paradigma des Bezwingens ungebändigter Naturkraft, als apotropäisch oder vielleicht allgemeiner schutz- und segensspendend charakterisiert werden.

Die Tradition derartiger Bildschemata setzt sich im 2. Jahrtausend kontinuierlich fort.⁶⁵ In der Spätbronzezeit tritt in der Kunst des syrisch-levantinischen Raumes der kanonische Typus des Helden hervor, der den hoch aufgerichteten Löwen mit der Linken an einem Vorderlauf oder an der Mähne packt, in der Rechten aber ein Schwert führt, mit dem er zusticht.⁶⁶ Beispiele sind aus der levantinischen Glyptik hinlänglich bekannt; hingewiesen sei z. B. auf ein importiertes Rollsiegel aus dem Kadmeion

terra tra i due fiumi 1985: 379 Nr. 106; verschiedene Varianten der Akkad-Zeit: Boehmer 1964 passim, bes. Taf. 10,1; 10,2; 11,10; 11,12a; 11,14; 12,25b; 12,26; 13,27; 13,28; 13,29.

⁶⁴ Wiggermann 1993-97: bes. 242 § 7.1 und 3. – Für zahlreiche Hinweise zur mesopotamischen Dämonenikonographie danke ich noch einmal E. A. Braun (Mainz) ganz herzlich.

⁶⁵ Z. B. Orthmann 1975: Taf. 268a, c, d.

⁶⁶ In der minoischen und mykenischen Kunst ist das Bildschema dagegen selten und wohl bereits durch eine erste Welle von Kontakten mit der Levante erklärbar: z. B. CMS I 20 Nr. 9 (Goldschieber aus dem Schachtgrab III von Mykenai); 186 Nr. 165 (Abdruck, Mykenai, Unterstadt); 259 Nr. 228 (Vaphio); 327 Nr. 290 (Pylos, Tholos); 344 Nr. 307 (Abdruck, Pylos); I Suppl. 214 Nr. 173 (Abdruck, Pylos); IV 264 Nr. 233 (Slg. Metaxas); IX 176 Nr. 152 (Sitia); deutlicher noch: CMS XI 221 Nr. 208 (spätminoisches Rollsiegel in München); Boardman 1970b (Goldring Péronne, Slg. Danicourt). In diese Reihe gehört vielleicht auch der Abdruck auf einer Tonplombe aus dem Palast von Pylos: CMS I 342 Nr. 302; Pini 1982; Mykenai, Unterstadt: Müller et al. 1998: 23 Nr. 10 Abb. 3,10. Allgemein vgl. Younger 1988: 159ff. Die mykenischen wie die wenigen in Kreta gefundenen Beispiele zeigen nicht die gleiche ikonographische Konsistenz wie die levantinischen Bildschemata; häufig scheint der Löwenkampf zur Jagddarstellung variiert – symptomatisch auch, dass das Ergreifen des Löwen an einem Vorderlauf meist fehlt –, daher auch wechselnde Waffen und Schutzwaffen der Jäger, leicht schwankende Posen des Löwen und generell eine größere Vielfalt des bildlichen Kontextes im Vergleich zu den stark verfestigten levantinischen Bildformen. Das Fehlen einer echten minoischen Tradition, von der sich die mykenischen Siegelbilder herleiten könnten, spricht per se eher für einen Rückgriff auf nahöstliche Vorbilder. Nahöstliche Glyptik war gerade auf dem mykenischen Festland bekannt, vgl. Anm. 67. – Variierende Bildschemata, eingebettet in den Kontext einer Jagd, hat es auch in der Levante gegeben: vgl. die bekannte Goldschale aus Ras Shamra-Ugarit: Schaeffer 1949: Taf. VIII; Strommenger 1962: Taf. 176 unten; Markoe 1985: 355.

von Theben.⁶⁷ Dieselbe Bildformel verbreitete sich noch im späten 2. Jahrtausend nach Zypern, denn ein elfenbeiner Spiegelgriff der Jahre um 1200 v. Chr. aus der Evreti-Nekropole von Alt-Paphos⁶⁸ im südwestlichen Zypern, ein Meisterwerk lokaler Elfenbeinschnitzer, die in einem für Zypern typischen ägäisch-levantinischen Mischstil arbeiteten, greift sie auf. In der zyprischen Elfenbeinkunst wird das gleiche Bildschema zur Darstellung des Kampfes zwischen einem Greifen und einem Heros oder Dämon benutzt.

Die nahöstliche Ikonographie des frühen 1. Jahrtausends v. Chr. kennzeichnen in der Folge eine stärkere Auffächerung in Bildtypen und auch unterschiedliche regionale Akzente. In Babylonien entwickelt sich im 9./8. Jh. v. Chr. die Variante des Dämons (häufig eines Flügeldämons), der den Löwen packt und mit einer Harpe, einem Sichelschwert, bedroht.⁶⁹ Seltener scheint das Motiv in Assyrien zu begegnen, und anscheinend nur dort in einem charakteristischen Kontext, nämlich in der Herrscherikonographie. Auf Stempelsiegeln mit Beischrift der Königsnamen, die vermutlich keine echten herrscherlichen Siegel, sondern Petschafte der königlichen Kanzleien waren, werden Macht, Stärke und Sieghaftigkeit des assyrischen Großkönigs im Bilde des Löwenkampfes inszeniert – in der monumentalen Reliefkunst der Paläste würden die ungleich häufigeren Bilder der Löwenjagd das inhaltlich doch einen anderen Akzent setzende Pendant bilden.⁷⁰ Auf den Siegeln, die sicher seit der Regierung Salmanassars III. (858–824 v. Chr.)⁷¹ bis in die Regierung Assurbanipals (668–627 v. Chr.) belegt sind, erscheint der König repräsentativ im vollen herrscherlichen Ornat.

In Nordsyrien lebt der Löwenkampf im frühen 1. Jahrtausend auf Orthostatenreliefs wie auch im Elfenbeinhandwerk fort, wie Reliefs aus dem Tell Halaf, dem antiken Guzana, die noch dem 9. Jh. v. Chr. angehören⁷², ebenso wie annähernd zeitgleiche Elfenbeine der sog. *flame and frond group*, deren Ateliers nach den Untersuchungen G. Herrmanns

⁶⁷ Porada 1981/82: 21ff. Nr. 6; Pini 1980: 97 Abb. 12. – Vgl. auch ein Rollsiegel in Beirut: Demargne 1947: Taf. IV.

⁶⁸ Buchholz & Karageorghis 1971: Nr. 1748; Demakopoulou 1988: 72 Nr. 4. Vgl. Schäfer 1958: 83ff. – An die Stelle des Löwen kann auf den zyprischen Spiegeln ein Greif treten, vgl. D'Albiac 1992; weiteres Beispiel: Krzyszkowska 1992: Taf. 14.

⁶⁹ Z. B. Moortgat 1966: Taf. 73,612; Wittmann 1992: Nr. 48.

⁷⁰ Mallowan 1966: 181 Abb. 116; Winter 2000: bes. 54ff. Abb. 1 (Siegel des Asarhadon) Taf. V1 (Siegel Salmanassars III.); V2 (Siegel Sargons II.). – Löwenkampf in der Reliefkunst der assyrischen Paläste z. B. Amiet 1977: Abb. 129 (Relief Assurbanipals aus Niniveh). – Von assyrischen Vorbildern leiten sich wohl achaemenidische Fassungen des Motivs ab: z. B. Sarre 1922 (Relief Dareios' I. in Persepolis).

⁷¹ Erste Beispiele vielleicht auch schon in der Regierung Assurnasirpals II. (883–859), vgl. Herbordt 1996.

⁷² von Oppenheim 1931: 140 Taf. 21b; Moortgat 1955: 55f. Nr. A3, 51 Taf. 37; Meyer 1965: Abb. 105; Staatliche Museen zu Berlin 1992: 173 Nr. 111. – Variante eines Flügeldämons im Löwenkampf: Moortgat 1955: Taf. 112, 114. – Generell vgl. Orthmann 1971: 428ff.

gleichfalls im Tell Halaf zu lokalisieren sind, bezeugen.⁷³ In den Kampfbildern wechseln menschengestaltige Helden mit Flügeldämonen ab.

Sehr viel häufiger jedoch ist das Motiv in der Kunst Phönikiens tradiert worden, wobei auch hier ähnlich wie in Nordsyrien Helden und Dämonen von unterschiedlichem Typus – rein menschengestaltige Wesen wie auch geflügelte Dämonen – begegnen und auch das Kampfschema, vor allem in der Weise, wie das Schwert stärker senkrecht oder horizontal geführt werden kann, kleinen Variationen unterliegt.⁷⁴ Kanonisch scheint in der phönikanischen Ikonographie – wie an den kretischen Beispielen – das Packen des Vorderlaufes durch den Löwenbezwinger.

Eine der prächtigsten Fassungen bietet der Mitteltondo einer phönikanischen Silberschale wohl des 8. Jh. v. Chr. aus Zypern im Metropolitan Museum in New York: Ein geflügelter Dämon tritt dort an die Stelle des rein anthropomorphen Helden.⁷⁵ Mit der Expansion phönikischer Kultur und damit auch mit der Ausbreitung phönikischer Kleinkunst, vor allem Elfenbeinschnitzereien⁷⁶, toreutischen Arbeiten, Goldschmiedehandwerk, Glyptik und Koroplastik, erlebt das Bildschema eine Verbreitung über das gesamte Mittelmeergebiet und entwickelt eine lange kontinuierliche Tradition. Phönikische Bronze- und Silberschalen aus Nimrud, Idalion auf Zypern, Cerveteri (Tomba Regolini-Galassi) in Etrurien, Praeneste-Palestrina (Tomba Bernardini) in Latium erlauben es, die Ausbreitung des Motivs im Zuge phönikischer Kolonisations- und Handelsaktivität geradezu Schritt für Schritt zu verfolgen.⁷⁷ Von Phönikien gelangte im Zuge phönikischer Expansion das Motiv auch auf die Insel Zypern, wo es in der Folge lokal tradiert wurde. Ein gutes Beispiel indigen zyprischer Kunst bietet die Kalksteinstatuetten des Geryon in der Cesnola-Sammlung des New Yorker Metropolitan Museum of Art.⁷⁸ Stärker phönikischer Tradition verpflichtet

⁷³ Barnett 1975: Taf. XXVI S 20.

⁷⁴ Allgemein zum Bildthema: Barnett 1975: 66f. – Phönikischer Flügeldämon: Herrmann 1986: Taf. 17, 78.

⁷⁵ Gjerstad 1946: 10f. Taf. VII; Mitford: 1963; Rathje 1980: 43 Abb. 27; Markoe 1985: 256, 257; Matthäus 1985: 164f. Nr. 429 Taf. 37, 429; Karageorghis 2000: 182f. Nr. 299. – Vgl. auch die Kampfszenen auf der Silberschale aus Idalion im Musée du Louvre, Paris: Gjerstad 1946: 11f. Taf. XI; Rathje 1980: 42 Abb. 26; Markoe 1985: 242; Matthäus 1985: 165f. Nr. 432 Taf. 38, 432; 39, 432; Caubet et al. 1992: 74f. Nr. 82.

⁷⁶ Elfenbeine aus Nimrud: Herrmann 1986: Taf. 16, 17, 54 unten.

⁷⁷ Layard 1853: Taf. 64 (Nimrud); Markoe 1985: 242 (Schale aus Idalion im Louvre, Flügeldämon stößt Löwen nieder), 244f. (Schale aus Idalion im Louvre), 256f. (Schale aus Kourion, Metropolitan Museum, New York, Flügeldämon), 86 (Tomba Bernardini, Miniaturkessel), 293 (Caere-Cerveteri), 307 (Schale in der Walters Art Gallery in Baltimore), 308 (Schale in Leiden).

⁷⁸ Relief auf dem Chiton des Geryon, 6. Jh. v. Chr., in der Cesnola Sammlung des New Yorker Metropolitan Museum of Art: Karageorghis 2000: 128f. Nr. 193.

scheint ein Terrakottarelief – wohl des 7. Jh. v. Chr. – aus Kazaphani im nördlichen Zypern.⁷⁹

Den geographischen Endpunkt der Ausbreitung des Löwenkampf-Motivs im Zuge phönikischer Expansion markiert ein goldenes Geschmeide aus dem Schatzfund von Aliseda in Spanien: Die miniaturisierten Kampfgruppen sind dort aus der flächendeckenden Granulation ausgespart.⁸⁰ Im zentralen Mittelmeergebiet lassen sich Reflexe des Motivs in der lokalen orientalisierenden Kunst Etruriens nachweisen.⁸¹ Im Zusammenhang dieser mittelmeerweiten Ausbreitung, die maßgeblich durch phönikische maritime Aktivitäten bedingt war, ist sicher die Adaption des Bildmotivs auf der Insel Kreta zu sehen.

Auf Kreta, in Chaniale Tekke wie in Fortetsa, begegnet das ikonographische Schema des löwenbezwingenden Helden nicht an echten phönikischen Importgegenständen, sondern an einheimischen Adoptionsformen eines nahöstlichen Vorbildes. Dies wird bereits klar durch die stilistische Ausprägung der Sphingen auf dem Blech aus Fortetsa, die Parallelen nur in der kretisch geometrischen Vasenmalerei besitzen, obgleich der Typus der Sphinx natürlich nahöstliche Wurzeln hat. Ebenso weist die Rahmung des Diadems aus Chaniale Tekke auf lokale toreutische Tradition, wie oben bereits angemerkt. Auf griechische Bildsprache, auf fest verwurzelte Sehgewohnheiten von dorischen Griechen des geometrischen Zeitalters, geht vermutlich auch die Präferenz für antithetische, symmetrisch komponierte Bildschemata zurück, die für den modernen Betrachter eher Bedrohung als Triumph des Helden signalisieren.

Welche geistige Vorstellungswelt ein griechischer Betrachter an die Bildformel knüpfte – eine Lesbarkeit der Bildformel aus griechischem Gedankengut heraus ist ja wohl Voraussetzung für eine derartige nicht nur punktuelle Übernahme, sondern eben eine kontinuierliche Tradition – darüber lässt sich für die Frühzeit zunächst nur spekulieren. Die griechische Mythologie bietet natürlich ähnliche gedankliche Konzepte. Vielleicht ist es mehr als ein Zufall, dass das Bildschema des Löwenbezwingers zwar auf Kreta später nicht mehr zu verfolgen ist, wohl aber auf dem griechischen Festland; das erste Mal in spätgeometrischer Zeit auf einem tönernen Ständer aus dem Kerameikos von Athen, wo der löwentötende Heros nun

⁷⁹ Karageorghis 1978: 181 Nr. 207 Taf. XLVII 207; 1993: 33 Abb. 22. – Vgl. auch ein Terrakottarelief aus Salamis: Dikaios 1963: 194 Nr. 170a Abb. 32.

⁸⁰ Mérida 1921; Blanco Freijeiro 1956: Abb. 30, 31; Blazquez 1975: 115ff. Taf. XXXVI; Almagro Gorbea 1986: 134f. Nr. 138 Taf. XXXV-XXXVII; del Olmo Lete & Aubet 1986: Farbt. zwischen S. 316 und 317; Pingel 1992: 220ff. Nr. 42 Taf. 73,5; Aranegui Gascó 2000: 154 oben. – Im Phönikischen hält sich das ikonographische Schema in der Glyptik noch länger: vgl. z. B. Culican 1986: 244ff.; Barnett & Mendelson 1987: Taf. 58c; Bordreuil u. a. 1999: 265 Abb. 45, 46; S. 272 Abb. 64; Nunn 2000: Taf. LII 17, 20.

⁸¹ Pareti 1947: Taf. XVIII 168 (Elfenbeinpyxis).

im Habitus zeitgenössischer attischer Kunst erscheint.⁸² Dort ist sicher noch ein anonymer Krieger gemeint, denn das Bild des benachbarten Dreifußbeines gestaltet den Löwenkampf als Darstellung des Hirten, der seine Herde gegen den Angriff der Bestie schützt: Er trägt ein Herdentier auf der Schulter. Ikonographisch aber führt von dieser Bildformel über Zwischenstufen des 7. Jh. v. Chr.⁸³ ein recht geradliniger Traditionsstrang zum Bilde des Herakles, der den Nemeischen Löwen tötet, in der attisch schwarzfigurigen Vasenmalerei.⁸⁴ Das geometrische Vasenbild aus dem Kerameikos hat im Rahmen der Diskussion um die Entstehung griechischer Sagenbilder, die teilweise recht dogmatisch geführt wurde, sehr unterschiedliche Interpretationen erfahren – vom reinen Paradigma aristokratischer ἀρετή schlechthin bis zur Heraklesdeutung. Diese Diskussion hat stets die Entwicklung der Bildkunst in Attika in den Vordergrund gestellt, wo in der Tat mythologische Szenen erst am Ende des 8. Jh. auftauchen – und auch dies ist nicht unumstritten geblieben.⁸⁵ Die kretischen Denkmäler wurden vielfach ausgeklammert oder auch durchweg zu spät in das 7. Jh. v. Chr. datiert. Uns scheint, dass sich die bildliche Umsetzung konkret benennbarer mythologischer Konzepte in anderen griechischen Kulturlandschaften, vielleicht gerade weil dort fremde, nahöstliche Bildformen in größerer Zahl zur Verfügung standen, schon früher vollzogen hat. Dies gilt für die Kunstlandschaft Kretas wie auch etwa für Euboia, wo in Lefkandi in der Terrakottaplastik eines Kentauren, der mit einiger Wahrscheinlichkeit als Chiron identifiziert werden kann, das wohl älteste Paradigma einer benennbaren mythischen Gestalt vorliegt – auch dort in einem Umfeld, das nachhaltig durch den Kontakt mit dem Vorderen Orient geprägt wurde.⁸⁶

Wie oben schon erwähnt, kam im Grab P von Fortetsa ein zweites Denkmal früher kretischer Toreutik zutage, ein bronzener Gürtel, der aufgrund der stilistisch identischen Figurenzeichnung eindeutig in demselben

⁸² Dreifußuntersatz aus dem Kerameikos: Brommer 1953: Taf. 4a; Kübler 1954: 177f. Anm. 171 Taf. 69; Schefold 1964: Taf. 5a; Schweitzer 1969: Taf. 214; Carter 1972: 45 Taf. 10a; Boardman 1988-90: V, 26 Nr. 1907. – Der löwentötende Heros ist auf den Feldern der Dreifußbeine kombiniert mit einem Hirten, der ein Tier auf der Schulter trägt und gegen den Angriff eines Löwen schützt: Kübler 1954: Taf. 69 unten links.

⁸³ Für das 7. Jh. v. Chr. (Schildbänder aus Olympia, Terrakotta-Reliefs aus Sounion, Belege in der Vasenmalerei): Kunze 1950: 95ff.; dazu z. B. Blome 1991 (Stamnos des mittleren 7. Jh. v. Chr. aus einer westgriechischen Werkstatt, wohl in Megara Hyblaea).

⁸⁴ Boardman 1988-90: V, 17ff.; Brommer 1979. Besonders nahe kommen Bildformen wie jene auf einer Amphora der E-Gruppe in Kassel Inv. T 384, vgl. Beazley 1956: 137, 57; Brommer 1979: Taf. 5. – Identisches Bildschema innerhalb eines Jagdkontextes auf lakonischer Reliefamphora: Christou 1964: Taf. 78, 88, 90-92, 102 a. – Das Bildschema begegnet auch in der Peripherie der griechischen Welt, z. B. am Löwengrab von Xanthos: Akurgal 1941: 19ff. Taf. 3-4.

⁸⁵ Ablehnend: Fittschen 1969: 83ff.

⁸⁶ Desborough, Nicholls & Popham 1970; Schiffler 1976: 77ff.; Popham, Sackett & Themelis 1980: 168 Nr. 5; S. 169f. Nr. 3; S. 344f. Taf. 165, 251, 252; Gisler-Huwiler 1986: 237; Lembesi 1996; Xagorari 1996: passim Taf. 19,2.

Atelier entstanden ist wie das Beschlagblech mit dem Löwenbezwinger (*Pl. XLIV:4*)⁸⁷. Auf diesem Gürtelblech ist der Angriff von Streitwagen, die mit Bogenschützen bemannt sind, auf ein Heiligtum gestaltet. Im Heiligtum, dessen Architektur auf das Portal reduziert erscheint, steht eine Trias aus zwei weiblichen und einer männlichen Gottheit. Bogenschützen, die protomenartig an den Türrahmen appliziert scheinen, wehren den Angriff ab.

Das Bildschema geht auf Belagerungsszenen der nahöstlichen Bildkunst zurück. Zur Seite stellen lassen sich frühere oder annähernd zeitgleiche Reliefs Assurnasirpals II. ebenso wie Szenen von den Bronzetoren von Balawat aus der Regierungszeit Salmanassars III.⁸⁸

Da man allerdings kaum annehmen kann, dass kretische Künstler Gelegenheit gehabt hätten, Reliefs assyrischer Paläste zu sehen, muss die Vermittlung der Bildform über Werke der Kleinkunst erfolgt sein. Vergleichbare assyrische Vorlagen dürften der Ikonographie syro-phönikischer Belagerungsszenen in der Toreutik Pate gestanden haben. Beispiele bieten die Silberschale von Amathus oder eine Bronzeschale aus Delphi; die letztere kommt durch die Reduktion des Architekturmotivs auf ein würfelfartiges Element bereits dem kretischen Reliefgürtel nahe. Das Thema ist allerdings nach wie vor der Angriff auf eine Stadt, auf der delphischen Schale allerdings vermutlich in einem mythologischen Kontext, denn am Angriff beteiligt sich ein Sphingengespann.⁸⁹ Rein griechisch scheint die Umdeutung der Stadtbelagerung zu dem Angriff auf ein Heiligtum, denn Stadtbelagerung war in der hellenischen Frühzeit keine verbreitete Kriegstechnik. Anders dagegen der Kampf um ein Heiligtum und um Kultbilder. Die griechische literarische Überlieferung weiß bekanntlich von vielen Beispielen des Raubes wirkmächtiger Kultstatuen zu berichten.⁹⁰ Ihre Verteidigung dürfte daher die Mentalität griechischer Betrachter unmittelbar abgesprochen haben.

Demnach liegt hier die formale Adaption und inhaltliche *interpretatio graeca* eines nahöstlichen ikonographischen Schemas vor. Die Göttertrias auf dem Fortetsa-Gürtel, die unmittelbar an jene bekannte spätgeometrische Kultbildgruppe aus Dreros⁹¹ erinnert, und vermutlich auch die merk-

⁸⁷ Brock 1957: 134f. Nr. 1568; S. 197ff. Taf. 115, 168; Blome 1982: 10ff. Taf. 2,1; 3,1-2; Rolley 1994: 123f. Abb. 103; Maaß 2002: 54 Abb. 98.

⁸⁸ Z. B. King 1915: Taf. LXIX; Strommenger 1962: Taf. 204, 210, 214, 217; Orthmann 1975: Taf. 202, 203; Meuszyński 1981: Taf. 2 unten.

⁸⁹ Amathus: Gjerstad 1946: 10 Taf. VI; Barnett 1977: 164ff. Abb. 3 Taf. XLVIII; Markoe 1985: 51f., 172f., 248f.; Matthäus 1985: 164f. Nr. 428 Taf. 32,428; Fittschen 1973: 10 Abb. 3; Hermary 1986. – Delphi: Perdrizet 1908: 23ff. Taf. 18-20; Markoe 1985: 52, 205f., 320; Hermary 1986: 190 Abb. 132.

⁹⁰ Vgl. z. B. Herodot V 82ff.; Pausanias II 18; Athenaios XV 672.

⁹¹ Marinatos 1935: 203ff. Abb. 9, 11; 1936: 214ff., 257ff.; Lemerle 1936: 485 Taf. LXIII; Beyer 1976; Romano 1980: 284ff.; Papadopoulos 1980: Taf. 3-9; Blome 1982: 10ff.;

würdige Art, wie die Bogenschützen an die Mauer des Heiligtums geheftet scheinen (statt auf Mauern und Türmen zu stehen wie in der orientalischen Kunst), spiegeln lokale kretische Eigenheiten. Das Motiv wurde auf Kreta später noch einmal in der Steinplastik aufgegriffen: Auf einem Friesblock aus Chania, der vermutlich zu den frühesten Zeugnissen steinerne Reliefplastik in der griechischen Welt überhaupt zählt (Wende vom 8. zum 7. Jh. v. Chr.).⁹²

Wir fassen mit den Darstellungen des löwenbezwingenden Heros eine nachhaltige, eine kontinuierliche Tradition begründende Wirkung nahöstlicher, konkreter phönikischer Ikonographie auf die kretische und später allgemein griechische Bildkunst seit dem fortgeschrittenen 9. Jh. Es ist ein Bildschema, das eine solche Lebensdauer erlangt hat, da es im griechisch mythologischen Sinne lesbar war. Anders das Thema der Belagerung: Den dorischen Griechen ursprünglich fremd, nur in der Umformung als Angriff auf ein Heiligtum ohne größere Schwierigkeiten verständlich, hat es die Phase intensiven Kontaktes mit dem Osten nicht überdauert.

b) Idäische Schilde

Vermutlich parallel zu dieser im Raum um Knossos zu lokalisierenden toreutischen Tradition entwickelten sich die Werkstätten der bekannten Bronzeschilde der Idäischen Zeus-Grotte und anderer Fundorte, die bereits Emil Kunze zu Recht als Denkmäler kretischer Kunst und Kultur interpretiert hat.⁹³ Die Masse der Denkmäler wird durch das Votivmaterial der Idäischen Zeus-Grotte repräsentiert; eine geringere Zahl verwandter Schilde kamen in Phaistos unter dem sog. Rhea-Tempel zutage, in der Nekropole von Arkades (Aphrati), im Heiligtum des Zeus Diktaios von Palaikastro; dazu müssen kretische Votive im Apollon-Heiligtum von Delphi und im Zeus-Orakel von Dodona genannt werden (*Fig. 12*). Da dieses Material recht gut aufgearbeitet ist, können sich die folgenden Ausführungen auf knappe Bemerkungen zu Typologie, Chronologie, Funktion, Kompositionsprinzipien und Ikonographie beschränken.

Stellvertretend für die Gruppe stehe der sogenannte Jagdschild der Idäischen Zeus-Grotte (*Fig. 13*), der sich vom Typus her als ein orientalischer

Lambrinoudakis et al. 1984: 265 Nr. 658; Floren 1987: 135ff. Taf. 6,1; Rolley 1994: 112f.; Borell & Rittig 1998: 63ff.; Romano 2000.

⁹² Jantzen 1951: 80 Taf. 56; Theophanides 1956; Boardman 1961: 137f. Abb. 53; Davaras 1972: 53 Nr. 9 Abb. 8; Beyer 1976: 164 Nr. 68 Taf. 43,2; 44,2; 45,1; Adams 1978: 11ff. Taf. 3-4; Blome 1982: 7f. Abb. 2; Felten 1984: 18ff. Nr. 1 Taf. 1,1; Floren 1987: 133; Rolley 1994: 123f. Abb. 104; Andreadaki-Vlazaki 1997: 34 Abb. 36; Maaß 2002: 54 Abb. 99.

⁹³ Kunze 1931; Blome 1982: 15ff.; Amandry 1944/45: 45ff. (Funde in Delphi); Canciani 1970, vgl. Rezension: Kyrieleis 1972; Coldstream 1974; Lerat 1980 (Funde in Delphi); Coldstream 1982b (Löwenprotome in Vasenmalerei); Braun-Holzinger & Matthäus 2000 (Tympanon aus der Idäischen Grotte); Pappalardo 2000; 2001; Maaß 2002: 47ff.

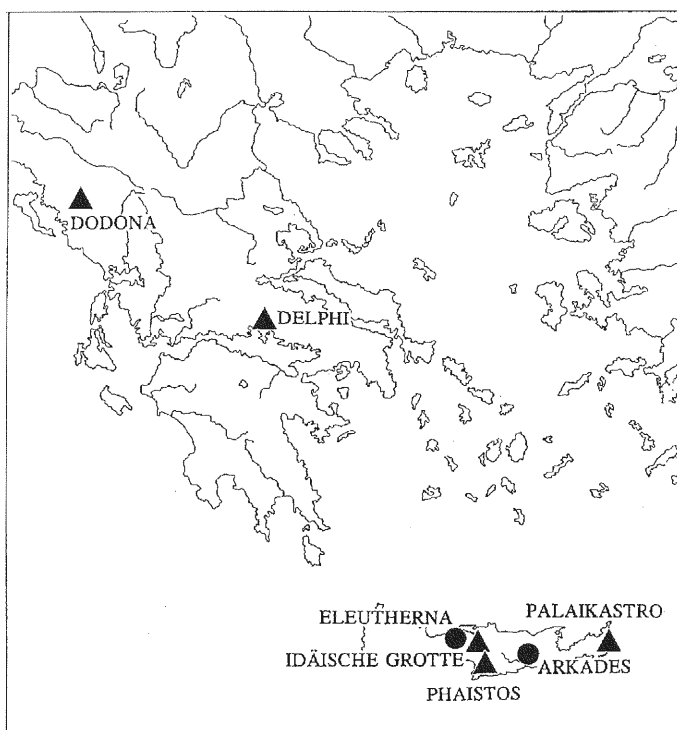


Fig. 12 Verbreitung der idäischen Schilde [Entwurf Matthäus].

Löwenprotomenschild zu erkennen gibt, für den die urartäische Kultur, aber auch die assyrische Bildkunst Parallelen bieten. Es handelt sich um eine im Orient vermutlich allgemein verbreitete Form.⁹⁴ Die Syntax des äußeren Nebenfrieses mit einem Wechsel der Bodenlinie (innere Rahmung im oberen Teil des Schildes als Bodenlinie, äußere im unteren Teil), um die Frieze von einem Blickpunkt aus betrachten zu können – im Gegensatz zu den Bildfriesen von Schalen, die sich in der Hand drehen lassen –, folgt ebenfalls nahöstlichem Vorbild, denn den Dekor urartäischer Schilde kennzeichnen identische Kompositionsprinzipien.⁹⁵

Die Funktion der idäischen Schilde scheint klar: Sie sind keine echten Kampfschilde, sondern stellen überwiegend Votive dar, deren Dimensionen einen Durchmesser von 50 bis 70 cm erreichen können. Daneben stehen Miniaturnachahmungen. In der Zeus-Grotte auf dem Ida sind die bron-

⁹⁴ Plünderung des urartäischen Heiligtums von Musasir, verlorenes Relief aus Khorsabad: Perrot & Chipiez 1884: Abb. 190; Albenda 1986: Taf. 133; Wartke 1993: 56 Abb. 17; S. 57 Abb. 18. – Assyrische Protomenschilde: z. B. Meyer 1965: Abb. 109 (Assurnasirpal II.); Hrouda 1965: Taf. 23,23.

⁹⁵ Vgl. z. B. urartäische Schilde wie Piotrowski 1962: Abb. 38; 1969: Abb. 89-92; Seidl 1988: 170 Taf. 103.

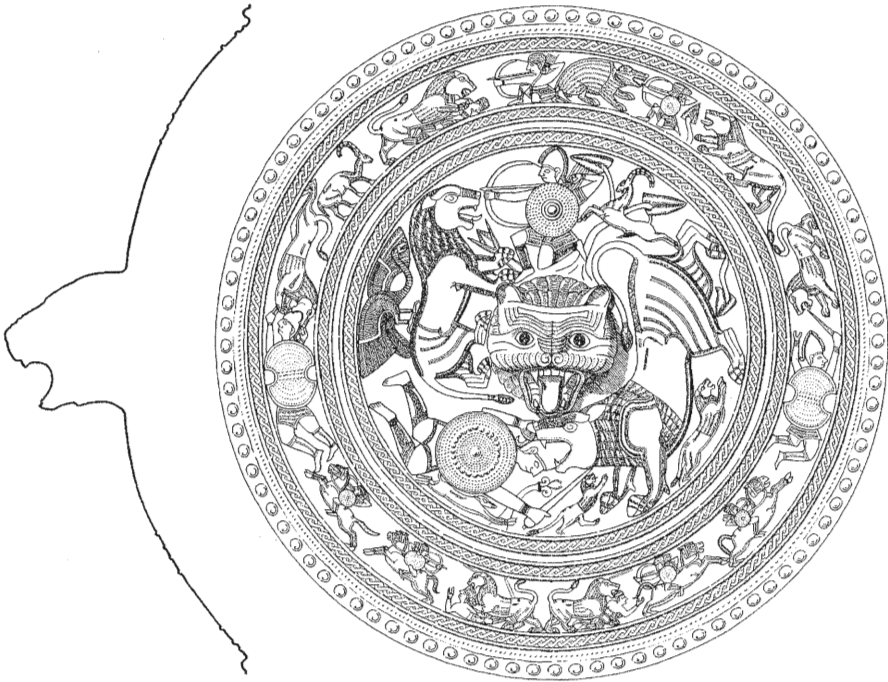


Fig. 13 Rekonstruktionszeichnung des sog. Jagdschildes aus der Idäischen Zeus-Grotte [nach Kunze 1931: Beil. 1].

zenen Schilde konkret mit dem Mythos der Koureten verbunden, die das Zeuskind waffenschlagend umtanzten, um seine Schreie zu übertönen. Dieser Gründungsmythos ist vermutlich ein $\alpha\iota\tau\acute{\iota}\omega\nu$ für dort real geübte Waffentänze kretischer Epheben.⁹⁶ Ähnliches dürfte für das Zeus-Heiligtum in Palaikastro voraussetzen sein, wo später (allerdings erst in hellenistischer Zeit) ein Hymnus die Koureten bezeugt.⁹⁷ Bereits diese Funktion im lokalen Kult legt den Gedanken an lokale Produktion der Schilde nahe.

Die Kompositionsprinzipien scheinen diese Hypothese zu bestätigen. Bei aller Verwandtschaft mit syro-phönikischer Ikonographie und syro-phönikischem Stil zeigt sich gerade im Mitteltondo des Jagdschildes eine Art parataktischer Komposition ohne Rücksicht auf eine durchgehende einheitliche Dimension. Aus dem erzählenden Kontext gerissene Tierfiguren können verkleinert als Füllmotive eingesetzt werden, wie die kleinen, als Füllsel eingestreuten Löwenfiguren und der Steinbock zwischen den Hauptszenen von Löwenjagd und Löwenkampf bezeugen. Diese Komposi-

⁹⁶ Vgl. Braun-Holzinger & Matthäus 2000: 306f.; Matthäus 2000a: 517 (dort jeweils weitere Literatur).

⁹⁷ Guarducci 1942: 12ff. Nr. 2; Perlman 1995 (m. Lit.).

tion ist im Orient ohne Parallele⁹⁸, findet jedoch eine Entsprechung in der spätgeometrischen Vasenmalerei Griechenlands, die Größendimensionen nach Kriterien der Bedeutungsgröße, aber auch einfach entsprechend der verfügbaren zu füllenden Fläche beliebig variieren kann.⁹⁹

Gleiches gilt für die eklektische Mischung von Motiven unterschiedlicher Herkunft auf dem Jagdschild. Im Tondo begegnet eine von nordsyrischer Kunst inspirierte Löwenjagd: Ein Bogenschütze kniet frontal gegenüber dem Löwen, dessen ornamentale Muskelfächerung am Hinterlauf auf Vorbilder der Reliefkunst der *flame and frond group* zurückweisen.¹⁰⁰ Knienden Bogenschützen zählen zu den verbreiteten Bildformen nahöstlicher Herkunft. Für das Konzept bietet sich die syro-phönikische Bronzeshale aus Armou im Bezirk Paphos auf der Insel Zypern an.¹⁰¹ In den Rücken des Löwen krallt sich bereits ein Geier ein, der mit ausgebreiteten Schwingen auf seinem Opfer landet. Der Ausgang der Jagd wird damit unmissverständlich dokumentiert. Der Typus des Geiers geht auf Vorbilder assyrischer Schlachtszenen, etwa der Zeit Tiglathpilesers III., zurück. Dort fliegen Geier mit Gedärmen der Gefallenen im Schnabel über das Schlachtfeld.¹⁰² Dieselben Geier fallen auf einer Schale der phönikischen *marsh pattern group* aus Nimrud über die Kadaver von Vierbeinern her.¹⁰³

Die zweite Szene des Mitteltondos bietet inhaltlich das Gegenbild zur Jagdszene in der Darstellung des übergroß gezeichneten Löwen, der sein Opfer, einen gewappneten Krieger, verschlingt. Der Künstler hat hier die in der kretischen protogeometrischen Vasenmalerei bekannte Bildformel antithetischer Löwen, die einen Bewaffneten zerreißen, zugrunde gelegt, formal allerdings eine organische "orientalisierende" Gestaltung anstelle der Abstraktion der Vorlage gesetzt.

Hinzu treten im Außenfries des Jagdschildes phönikische Reiter und die Gruppe eines Löwen, der unter den Vorderläufen einen Mann überwältigt – diese letztere Gruppe leitet sich her von dem ägyptischen, seit dem Alten Reich tradierten Bildschema, in dem der Pharao in Gestalt eines Greifen oder eines Sphinx einen Gegner niederwirft. Das Motiv ist vielfach in die phönikische Kleinkunst übernommen worden, wie eine Schale aus Nimrud¹⁰⁴, Elfenbeine aus Nimrud¹⁰⁵, bronzene Scheuklappen und anderes

⁹⁸ Vergleichen ließe sich entfernt allenfalls die Raumauffassung mancher nordsyrischen Orthostatenreliefs, z. B. Moortgat 1955: Taf. 42a; 64a.

⁹⁹ Vgl. z. B. Vasenbilder wie Courbin 1966: Taf. 40 oben.

¹⁰⁰ Dazu: Herrmann 1989; Steinplastik des Tell Halaf: Moortgat 1955: passim; Orthmann 1971: 119ff., 178ff.; Genge 1979: passim.

¹⁰¹ Karageorghis 1981; Markoe 1985: 187f., 272f.; Matthäus 1985: 168f. Nr. 442 Taf. 42,442; 45,442.

¹⁰² Barnett & Falkner 1962: 13 Nr. 12a Taf. XLI; S. 26f. Nr. 3 Taf. LXVI-LXVII. Vgl. auch die Schlachtszene Assurnasirpals II.: Strommenger 1962: Taf. 206 unten.

¹⁰³ Layard 1853: Taf. 62; Canciani 1970: Taf. X.

¹⁰⁴ Layard 1853: Taf. 63; Moscati 1988: 438; Gehrig & Niemeyer 1990: 82 Abb. 64.

Pferdegesschirr aus Salamis¹⁰⁶, eine Schale aus Idalion im Louvre¹⁰⁷ mit Deutlichkeit zeigen. Der Löwe, der die Sphinx ersetzt, begegnet auf phönikischen Schalen aus Zypern und Etrurien und auf dem kleinen Silberkessel aus der Tomba Bernardini in Praeneste-Palestrina.¹⁰⁸ Wie auf dem Jagdschild kann das Motiv in der phönikischen Kleinkunst in dieser bereits verfremdeten Form in den Kontext einer Jagd als nun offenbar seines ursprünglichen Sinnes beraubten Elementes eingefügt werden.¹⁰⁹

Wiederholt wird im Nebenfries das Thema des Löwen, der einen Bewaffneten verschlingt, das einmal in der gleichen Drastik wie im Mitteltondo Gestalt gewinnt, einmal verändert und abgemildert als Kampf zwischen niedergestürztem Krieger und attackierendem Löwen erscheint.

Schließlich begegnet auf dem Jagdschild sogar ein griechisches Motiv in der Darstellung eines Dipylonschildes.¹¹⁰ Die beiden Bewaffneten, die gegen die Löwen kämpfen, tragen diesen Schild, der in der attischen Vasenmalerei erstmals in der ausgehenden mittelgeometrischen Phase, vermehrt dann im Spätgeometrischen begegnet.¹¹¹ Gerade die eklektische Motivmischung, die auch derartige lokale griechische Elemente einbezieht, dürfte eine Entstehung der idäischen Schilde auf der Insel Kreta selbst über jeden Zweifel erweisen. Das grundlegende Thema der Jagd und des heroischen Kampfes mit dem Löwen entspricht der Thematik geometrischer Bildkunst auch in anderen Landschaften, vor allem in Attika, und es entspricht auch der Häufigkeit von Löwengleichnissen in den homerischen Dichtungen, spiegelt also zeitgenössische griechische Mentalität.¹¹²

Die Schilde wurden wohl in nur zwei oder drei Werkstätten hergestellt, die sich offenbar auf solche Votive spezialisiert hatten. Für eine Gruppe um den Jagdschild und den nahestehenden sog. Sphingenschild (*Pl. XLV:7*, *Pl. XLVI:8*) lässt sich dies sehr schön durch die Ausführung der Binnenzeichnung belegen. Die gepunzten Punktreihen und feinste Strichgravur kehren auf Miniaturvotivschilden wie auf Bronzegefäßen aus der Zeus-Grotte wieder. Stilistisch schließen sich Sphingen- und Menschenfiguren durch eine sehr charakteristische eckige Bildung des Profils von Gesicht

¹⁰⁵ Mallowan 1966: 570 Nr. 521; G. Herrmann 1986: Taf. 20-23; 160, 656; 290; 291; Safer & al-Iraqi 1987: 122 unten; Wicke 1999: 850 Abb. 24.

¹⁰⁶ Karageorghis 1974: Taf. CVI-CVIII, CXIX 157, CCLXVII 157, CCLXXIX.

¹⁰⁷ Silberschale aus Idalion: Gjerstad 1946: 11f. Taf. XI; Markoe 1985: 244f.; Matthäus 1985: Taf. 39,432; Moscati 1988: 442; A. Caubet et al. 1992: 74f. Nr. 82.

¹⁰⁸ Silberschale Kourion, New York: Markoe 1985: 256, 257 Mitte; Matthäus 1985: Taf. 37,429. – Silberschale aus Cerveteri: Markoe 1985: 292f. – Silberkessel aus Praeneste-Palestrina: Markoe 1985: 286.

¹⁰⁹ So auf der Schale aus Nimrud: Layard 1853: Taf. 65.

¹¹⁰ Kunze 1931: 68f. Taf. 15,6; 17,6.

¹¹¹ Dipylonschild: Borchardt 1977: 17ff. – Mittelgeometrische Darstellungen auf dem Skyphos von Eleusis und einem Krater in New York: Schweitzer 1969: Taf. 27, 28, 34.

¹¹² Dazu immer noch grundlegend Hampe 1952.

und Frisur zusammen. Auch hierfür bieten neben anderen Votivschilden Bronzeschalen der Idäischen Grotte Entsprechungen.¹¹³

Werkstättzusammenhänge lassen sich auch an den Tierfriesen der Schilde ablesen, die auf syro-phönikische Vorbilder zurückweisen: Der qualitativ vorzügliche, gekonnt plastisch charakterisierende, nur durch geringe Binnenzeichnung belebte Typus grasender Ziegen auf dem Sphingenschild (*Pl. XLVI:8*) findet sein Pendant auf kleineren Votivschilden wie auf den Tierfriesen (mit Ziegen und Stieren) einer großen Bronzeschale (*Pl. XLVI:9*), die gleichfalls aus der Zeus-Grotte kommt.¹¹⁴ Diese Schale gibt übrigens durch das Ornament einen weiteren Hinweis auf lokal kretische Fertigung: Das Flechtband, das zu Punkten und Strichgruppen aufgelöst ist, scheint eine ausschließlich kretische Form darzustellen.¹¹⁵ In welchem kretischen Kunstzentrum die Ateliers zu lokalisieren sind, die figürlich verzierte "orientalisierende" Bronzeschilde fertigten, bleibt einstweilen offen. Knossos scheint aufgrund allgemeiner kulturgeschichtlicher Erwägungen wie aufgrund einer in der mythischen Überlieferung und in den literarischen Quellen ablesbaren engen Verbindung mit dem Zeus-Heiligtum auf dem Berg Ida immer noch die wahrscheinlichste Hypothese.¹¹⁶

Derartige kretische Tierfriese dürften das Vorbild für die frühen Goldbänder Attikas, deren Fundkontexte mit der beginnenden Periode Spätgeometrisch II einsetzen, gebildet haben und natürlich auch für die Friese von grasenden Tieren, wie sie erstmals in der Vasenkunst der Dipylonwerkstatt in Athen (in Spätgeometrisch I) aufgegriffen werden – dort allerdings in den weniger organischen, geometrisierenden, in den Umrissformen stärker eckig gebrochenen Stil attischer Kunst übersetzt.¹¹⁷

Dieser Zusammenhang gewährt zugleich einen Hinweis auf die chronologische Stellung der Schilde¹¹⁸: Mit den Tierfriesen dürfte ein Ansatz

¹¹³ Dazu Matthäus 2000a: 535f. Abb. 14-16. – Nicht diskutiert wird hier Kunzes wohl spätere Vierecknetzgruppe der idäischen Schilde: Kunze 1931: 241ff. Sie schließen sich auf Grund der netzartigen Strukturierung der Figurenoberfläche, die im Nahen Osten ohne wirkliche Entsprechung ist, zusammen. Ihr exakte Zeitstellung wäre noch einmal zu untersuchen. – Ebenfalls nicht besprochen wird das isoliert stehende sog. Tympanon, das in seinen Details, die teils missverstanden sind im Vergleich zu originaler nächstlicher Kunst, teils auch in der nächstlichen Kunst ohne ikonographische Parallelen, da dieses jüngst ausführlich analysiert wurde: Braun-Holzinger & Matthäus 2000: 298ff.; Kunze 1931: Taf. 49.

¹¹⁴ Matthäus 2000a: 533f.

¹¹⁵ Schale: Kunze 1931: Taf. 47,69; zum Flechtband ebd. 90ff.

¹¹⁶ Vgl. dazu Matthäus 2000a: 541f.; 2001: 101f.

¹¹⁷ Dazu zuletzt Matthäus 1999-2000: 54; 2000: 534f. (m. Lit.). Es sind D. Ohlys Gruppen I und II der attischen Goldbleche, die sich mit den Tierfriesen kretischer toreutischer Denkmäler verknüpfen lassen, vgl. Ohly 1953; Carter 1972: bes. 40ff.

¹¹⁸ Eine frühe Datierung bereits von Kunze 1931 zu Recht vorgeschlagen, wenngleich in der Literatur immer wieder bestritten, z. B. von Benton 1938-39; Matz 1950: 447ff.;

vermutlich noch vor, spätestens um die Mitte des 8. Jh. v. Chr. wahrscheinlich werden.¹¹⁹ Dass zu dieser Zeit Protomenschilde auf Kreta in der Tat verbreitet waren, belegen Darstellungen von Löwenprotomen auf einer spätgeometrischen Tasse aus Knossos.¹²⁰ In Delphi wurden zwei kretische Schilde im stratigraphischen Kontext gemeinsam mit korinthisch spätgeometrischer Keramik gefunden, wodurch sich ein Terminus ante quem herauschält, der in dieselbe Richtung weist.¹²¹ Was den Beginn der Produktion angeht, so dürfte er wohl schon in das 9. Jh. v. Chr. hinaufreichen: Tonnachahmungen von Löwen- und anderen Tierprotomenschilden setzen in der keramischen Entwicklung bereits in Protogeometrisch B, in der zweiten Hälfte des 9. Jh. v. Chr., in Fortsetza ein¹²², bezeugen also die Entstehung der Denkmälergruppe in eben dieser Phase, auch wenn wir uns heute mit der Datierung individueller Stücke immer noch schwer tun. Eine solche frühe Chronologie scheint durch Neufunde aus Eleutherna, deren Fundkontext allerdings bislang noch nicht abschließend vorgelegt wurde, bestätigt zu werden.¹²³

c) Bronzene Ständer mit durchbrochenen Reliefs

Zu den monumentalen Zeugnissen kretischen Metallhandwerks zählen vierseitige Gefäßständer und Kesselwagen, die als Votive aus der Idäischen Zeusgrotte, aus dem Hermes-Aphrodite-Heiligtum von Kato Syme, als kretische Exporte auch aus dem Apollon-Heiligtum von Delphi wie aus dem Heiligtum der Athena in Ialysos auf Rhodos bekannt sind, schließlich einmal auch als Grabbeigabe begegnen, nämlich in der Tholos B von Chaniale Tekke im Norden von Knossos.¹²⁴ Als Geräte, die vermutlich kesselartige Gefäße trugen, dürften sie zur Bereitstellung von Weihwasser gedient haben, das ja für vielerlei Reinigungsoffer in antiken Kulturen benötigt wurde. Vielleicht trugen die Ständer gelegentlich auch Räucherschalen.

Das strukturelle Gerüst – ein rechteckiges Rahmenwerk mit senkrechten Beinen, die Durchbohrungen für Radachsen aufweisen können, stützenden Schrägstreben und einem Ring als Gefäßträger, à jour gearbeiteter figürlicher Reliefdekor – weist auf zyprische Vorbilder der Späten Bronzezeit zu-

Gabelmann 1965: 31ff. – Kunzes Datierung folgen zu Recht: Coldstream 1977: 287f.; Blome 1982: 15ff.; Matthäus 2000a: 535f.

¹¹⁹ Vgl. Anm. 117.

¹²⁰ Coldstream 1982b; Stampolidis & Karetsou 1998: 114f., 206 Nr. 229; Stampolidis et al. 1998: 80f.

¹²¹ Amandry 1944/45: 45ff.; Lerat 1980.

¹²² Brock 1957: Taf. 107; Stampolidis & Karetsou 1998: 114f., 204f. Nr. 225, 226.

¹²³ Stampolidis & Karetsou 1998: 114f.; Stampolidis et al. 1998: 80f.

¹²⁴ Das Gesamtmaterial – einschließlich der Neufunde von Kato Syme – jetzt bei Papasavvas 2001; vgl. weiter: Rolley 1977: 115ff.; Matthäus 1985: 313ff.; 1998: 131ff. (m. Lit.); 2000b: 52 Abb. 4.

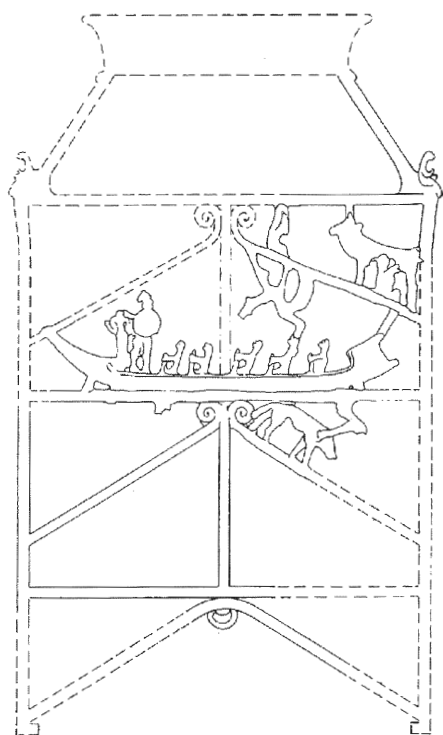


Fig. 14 Rekonstruktion des bronzenen Kesselständers aus der Idäischen Zeus-Grotte [nach Rolley 1977: 127 Fig. 58].

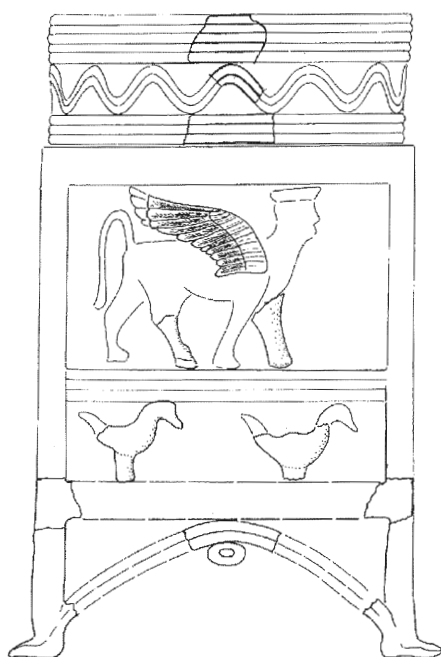


Fig. 15 Rekonstruktion des importierten zyprischen Kesselständers der späten Bronzezeit aus Grab 201 der Nord-Nekropole von Knossos [courtesy of British School of Archaeology at Athens].

rück (*Pl. XLVII:10; Fig. 14*). Derartige Kypriaka wurden in der spätmykenischen und spätminoischen Periode des 13. und 12. Jh. v. Chr. in die Ägäis exportiert; im Grab 201 der Nord-Nekropole von Knossos begegnet ein zyprisches Original in einem Grabkontext subminoischer Zeit (*Fig. 15*)¹²⁵. Zu einem infolge der Lückenhaftigkeit des Quellenmaterials in protogeometrischer und geometrischer Zeit nicht genau definierbaren Zeitpunkt, als zyprische Originalimporte vermutlich nicht mehr oder nicht mehr in hinreichender Quantität zur Verfügung standen, setzte eine lokale kretische Tradition solcher Geräte mit nun gewandelten Dekorationssystemen ein. Der Dekor lässt eine sehr charakteristische Entwicklung dieses Zweiges kretischer Bildkunst zum Ende des 8. Jh. v. Chr. hin erkennen.

¹²⁵ Catling 1995; 1996: 517f. Abb. 165-166 Taf. 276; Papasavvas 2001: 241f. Nr. 26 Abb. 53-54a.

Eines der ältesten Beispiele – des 9. oder früheren 8. Jh. v. Chr. – aus Kato Syme folgt in der Ikonographie nahöstlichen Vorgaben (*Pl. XLVII:11*): Antithetisch zu Seiten eines Lebensbaumes gruppierte Greifen finden ihre besten Entsprechungen unter Elfenbeinen der *intermediate tradition* in Nimrud.¹²⁶ Die Greifen wechseln mit antithetischen Wildziegen, die sich zu Seiten eines Lebensbaumes aufrichten. Auch sie führen ein syro-phönikisches Bildschema fort. Der Gefäßständer aus Kato Syme stellt sich so in eine Reihe mit den besprochenen “orientalisierenden” Schöpfungen kretischer Bronzekunst.

Eine völlig andersartige Bilderwelt zitieren die späteren Funde aus der Idäischen Zeus-Grotte: Krieger und Gespanne – sehr charakteristisch die abstrakt ausgedünnten Pferdeleiber, die Betonung der Gelenke durch spitzi-ge Dreiecksformen –, dazu im Kontur stärker gekurvte Tierkörper und ausgedünnt maniert gestaltet Sphingen spiegeln vom Thema wie von der Stilentwicklung Vorbilder attischer Kunst am Übergang von der spät-geometrischen zur frühprotoattischen Periode, also kurz vor oder um 700 v. Chr.¹²⁷ In dieser Gattung fand demnach am Ende des 8. Jh. v. Chr. ein Wechsel des künstlerischen Vorbildes statt: Attika, nicht mehr die Levante, wirkte nun vorbildgebend.

Diesen Befund bestätigt ein größeres Fragment mit der Darstellung eines Kriegsschiffes griechischen Typs (*Pl. XLVIII:12*)¹²⁸. Im Heck steht ein Paar, Mann und Frau, welche die Darstellung aus der Lebenswelt vermutlich in die Sphäre des Mythos erheben: Die beste Parallele bietet ein attisch spätgeometrischer Krater aus Theben, der sich heute im Britischen Museum befindet: Das Paar besteigt dort gerade das Schiff, der Kranz in der Hand der Frau betont möglicherweise die Verbindung beider Partner.¹²⁹ Das Vasenbild ist sicher zu recht mythologisch, als Darstellung der Entführung der Helena durch Paris, gelegentlich auch als Bild des Theseus und der Ariadne, gedeutet worden.¹³⁰ Eine präzisere Bestimmung scheint man-

¹²⁶ Papasavvas 2001: 254 Nr. 54 Abb. 162; Matthäus 1998: 133 (Datierung in das 9. Jh. v. Chr. erwogen). – Elfenbeine Nimrud: Herrmann 1986: Taf. 34-36; 146,617; 147,615; 1992: Taf. 96.

¹²⁷ Hierher gehören die Bruchstücke eines großen Ständers der Idäischen Grotte ebenso wie die Fragmente aus Chaniala Tekke und mindestens eines der delphischen Votive, ferner ein Fragment aus Kato Syme und das Bruchstück aus Ialysos: Rolley 1977: 115ff. Nr. 504 Taf. LII; S. 119ff. Abb. 40-49; Papasavvas 2001: 249ff. Nr. 48 Abb. 132-145; 252 Nr. 49 Abb. 146; 253f. Nr. 52 Abb. 156-159; 254f. Nr. 55 Abb. 163; 255 Nr. 56 Abb. 160.

¹²⁸ Rolley 1977: Abb. 40, 41; Papasavvas 2001: Abb. 132, 139; Maaß 2002: 53f.

¹²⁹ Die Armhaltung der weiblichen Figur auf dem Bronzeständer der Zeus-Grotte entspricht dem Gestus der Frau auf dem Krater in London, doch ist das Attribut, das sie hielt – vermutlich ebenfalls ein Kranz –, weggebrochen.

¹³⁰ Hampe 1936: 78f. Taf. 22; Ghali-Kahil 1955: 318f.; Schefold 1964: Taf. 5c; Coldstream 1968: 55 Nr. 4; 56; Hampe 1981: 508f. Nr. 56; Kahil & Icard 1988: 532 Nr. 180. – Ablehnend: Fittschen 1969: 51ff. – Eine vergleichbare Bildkomposition in den Jahren um 600 v. Chr. auf einem lakonischen Elfenbein: Dawkins 1929: 215f. Taf. CIX, CX;

gels näherer Attribute kaum möglich.¹³¹ Die kretische Darstellung folgt sehr genau der attischen Vorlage und ordnet sich damit einem identischen inhaltlichen Kontext ein¹³², unterstreicht also noch einmal die Wirkung attischer Bildkunst in dieser Gattung ganz am Ende der geometrischen Periode.

Kesselständer und Kesselwagen lassen erkennen, dass gerade im späteren 8. Jh. v. Chr. die Entwicklung kretischer Bildkunst durchaus gattungsspezifisch divergierend verlaufen konnte. Nahöstliche Bildformen wurden hier durch attisch spätgeometrische bzw. frühorientalisierende verdrängt.

Vasenmalerei

Der durch die Vorbildwirkung nahöstlicher Bildkunst ausgelöste Wandel beschränkt sich keineswegs auf die Ikonographie von Toreutik oder Goldschmiedehandwerk, also die Schöpfungen jener kretischen Ateliers, die den Ausstattungsluxus gesellschaftlicher Oberschicht produzierten. Vielmehr lässt sich ein Wandlungsprozess fassen, der zumindest in Mittelkreta, vor allem im Raume um Knossos, das auch im frühen 1. Jahrtausend v. Chr. noch das kulturell dominierende Zentrum der Insel war, die gesamte künstlerische Entwicklung nachhaltig beeinflusste. Er erfasste auch den wohl konservativsten Zweig griechisch geometrischer Kunst, die Vasenmalerei.

Die Entwicklung kretisch protogeometrischer Vasenmalerei vollzieht sich bis in die Mitte des 9. Jh. weitgehend indigen. Der kretisch protogeometrische Stil ist, wie schon eingangs angemerkt, äußerst schlicht und in seinem Ornamentrepertoire – Bänder, konzentrische Kreise, Rauten etc. – begrenzt. Er steht auch qualitativ in der Präzision, mit der die Gefäßformen profiliert und die Dekorationssysteme auf das Gefäß abgestimmt werden, deutlich hinter den Standards, wie sie attische Werkstätten in dieser Zeit setzen, zurück. Dennoch repräsentiert der kretische protogeometrische Stil bereits ein einzigartiges Phänomen innerhalb der gesamtgriechischen Entwicklung, da nur auf Kreta eine Tradition figürlicher Szenen gepflegt wird.

Bald nach 850 v. Chr. tritt in der bis dahin kontinuierlichen Entwicklung ein Wandel, wenn nicht sogar ein Bruch ein: Kurvolineares Ornament, d. h. Bewegungsornament, dringt in den Motivschatz der Vasenmaler ein, bereichert und verändert ihn. Spiralmotive und Schlingenmuster

Ghali-Kahil 1955: 320f.; Marangou 1969: 83ff. Abb. 68; Hampe 1981: 509f. Nr. 57; Kahil & Icard 1988: 532 Nr. 181.

¹³¹ So bietet auch das Motiv des Kranzes, den die Frau hält, keinen wirklich exakten Identifizierungshinweis: Blech 1982: 332ff.

¹³² Völlig unklar ist mir, warum Kahil & Icard 1988: 532 Nr. 180 die Deutung des Londoner Krater-Bildes auf die Entführung der Helena durch Paris als "probable" bezeichnen, jene des ikonographisch engst verwandten wie auch zeitlich nahen Ständers der Idäischen Grotte aber – ebd. 532 Nr. 182 – als "improbable".

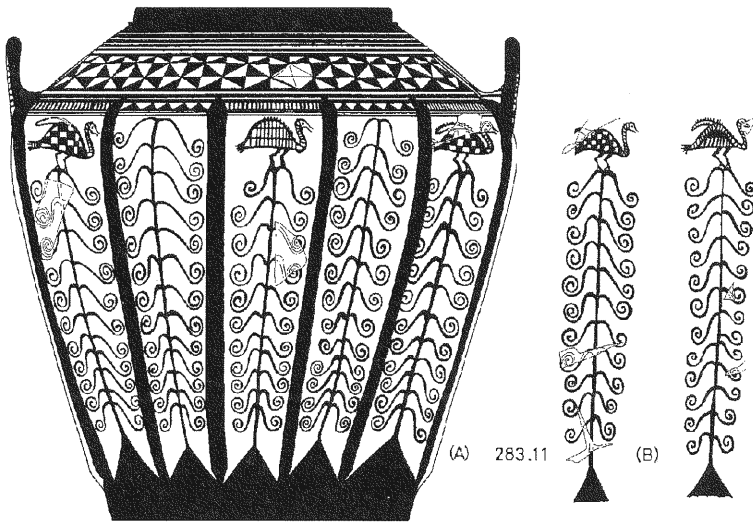


Fig. 16 Pithos der Periode Protogeometrisch B aus Grab 283 der Nord-Nekropole von Knossos [courtesy of British School of Archaeology at Athens].

sind zu nennen, vor allem aber Flechtornamente (*Pl. XLVIII:13-XLIX:15*)¹³³. Gerade die Flechtbänder weisen auf das Vorbild syrophönikischer Kleinkunst – Elfenbeinschnitzereien, Goldschmuck, Bronzehandwerk – zurück. Es begegnen linear abstrahierte vegetabile Elemente wie Volutenbäume (*Fig. 16, 17*)¹³⁴, die sich auf elaborierte, zu Zweigen oder Bäumen gestaffelte Volutenformen in der nahöstlichen Elfenbeinkunst zurückführen lassen.¹³⁵ Volutenbäume zählen zu den individuellen Charakteristika des Tree Painter, der frühesten in der griechischen Kunstgeschichte fassbaren Künstlerindividualität überhaupt. Dazu erscheinen mythische Wesen vorderorientalischer Herkunft: Sphingen auf einem Pithosdeckel aus der Nord-Nekropole von Knossos.¹³⁶

Zur gleichen Zeit erleben Traditionen aus dem Minoischen eine Renaissance. Sichtbar wird diese Tendenz am besten in der religiösen Ikonographie, in der Darstellung von Naturgottheiten in der knossischen Vasen-

¹³³ PG B: Brock 1957; Coldstream 1968; 1977; Coldstream & Catling 1996; Rocchetti 1993 (Nekropole von Kourtes).

¹³⁴ Rizza 1974: Abb. 3 Taf. XII, XIII.

¹³⁵ Nahöstliche Volutenbäume: Demargne 1947: 154 Abb. 7; Mallowan 1966: 511 Abb. 414, 415; Mallowan & Davies 1970: Taf. 46, 203; Herrmann 1986: Taf. 208, 796.

¹³⁶ Coldstream & Catling 1996: Taf. 135, 27 – Diese Sphingen mit organischer Körperbildung, die Köpfe durch Poloi bekrönt, folgen sehr viel enger nahöstlicher Ikonographie als die ersten Formexperimente kretischer Vasenmaler in der vorausgehenden Periode (*Fig. 7*).

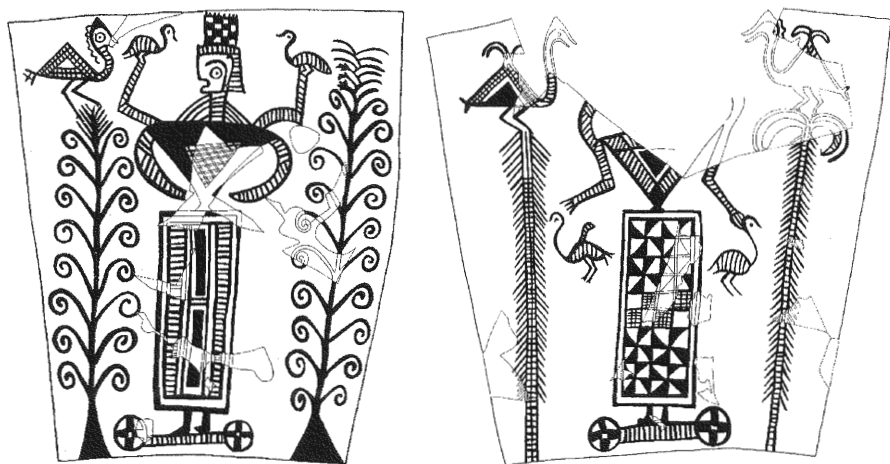


Fig. 17 Naturgottheit auf einem Pithos aus Grab 107 der Nord-Nekropole von Knossos [courtesy of British School of Archaeology at Athens].

malerei (Fig. 17)¹³⁷. Nicht nur die Bildformen, sondern vermutlich auch die dahinter sich verbergende religiöse Vorstellungswelt dürfte minoisches Erbe repräsentieren. Zu klären wäre dabei noch im Einzelfall, wieweit eine echte ikonographische Kontinuität vorliegt oder ob eher zufällige Prozesse des Wiederauffindens minoischer Bilddenkmäler bei Anlage von Siedlungsplätzen oder Nekropolen im knossischen Raum den Anstoß zu solchen künstlerischen Experimenten gegeben haben (vgl. dazu bereits oben die einleitenden Bemerkungen). Beide Faktoren jedenfalls – das Nachleben minoischer Bilderwelt und der im ornamentalen Motivschatz sichtbar werdende massive Einfluss nahöstlicher Kunstformen – konstituieren den neuen Stil.

John Brock, der Ausgräber von Fortetsa, hat diese Stufe der kretischen Vasenmalerei als Protogeometrisch B bezeichnet, um die Traditionsstränge innerhalb der lokalen Entwicklung zu kennzeichnen, andererseits das Neuartige hervorzuheben. Es ist diese selbe Zeitstufe, die als Phase intensivierte Importes aus dem Osten, als Phase auch der Neuerungen im Metallhandwerk innerhalb der kretischen Kulturentwicklung hervortritt. Gestiegener Import nordsyrischer und phönikischer Metall- und Elfenbeinkunst, Rezeption und lokale Adaption nahöstlicher Ikonographie im Bronzehandwerk, ein durch syro-phönikische Vorbilder beeinflusster Wandel in der Vasenmalerei treffen so folgerichtig zusammen.

Wir beobachten demnach in der zweiten Hälfte des 9. Jh. einen alle Bereiche kretischer Kunst durchziehenden Wandel, durch den Sehgewohn-

¹³⁷ Coldstream 1984c; Burkert 1988; Coldstream & Catling 1996: Abb. 109; Coldstream 2000a: 166 Abb. 100. – Vgl. in diesem Zusammenhang auch das Tempelmodell der Sammlung Giamalakis, oben Anm. 54.

heiten nicht nur der gesellschaftlichen Eliten, sondern aller Schichten der Bevölkerung, auch der Rezipienten schlichter Töpferwaren, verändert wurden – eine orientalisierende Kunst lange vor dem Beginn der Periode, welche die Archäologie als die orientalisierende (des 7. Jh. v. Chr.) bezeichnet. Die Stellung Kretas in der griechischen Kulturentwicklung ist durchaus einzigartig, denn in keiner anderen Kulturlandschaft hat sich im frühen 1. Jahrtausend eine vergleichbare kosmopolitisch geprägte Kunst herausbilden können.

Wie einzigartig die kretische Entwicklung sich darstellt, mag ein vielleicht plakativer Vergleich kretischer Gefäße der Stufe Protogeometrisch B, die durch ein ausgeprägtes kurvilineares Ornament östlicher Provenienz charakterisiert werden, mit einer annähernd gleichzeitigen attischen mittelgeometrischen Amphora veranschaulichen (vgl. *Pl. XLIX:14, 15* mit *Pl. L:16*). Letztere ist ein Produkt einer langen konsistenten indigenen, durch äußere Einflüsse nicht berührten Entwicklung, die durch klare Tektonik, rektilinearen, eben streng geometrischen Dekor gekennzeichnet ist. Provokant formuliert: ein Gegensatz von konservativer Grundhaltung und innovativer Gesinnung, wobei die kretische Kunst ihre innovative Tendenz dem Vorbild orientalischer Hochkultur verdankt. Diese Bewertung soll nicht etwa die künstlerische Leistung attischer Vasenmalerei herabsetzen, doch lässt sich nicht leugnen, dass ein die rigiden geometrischen Stilprinzipien überwindender Neuanfang in Attika erst in der zweiten Hälfte des 8. Jh. v. Chr. zögerlich unter dem Einfluss nahöstlicher Ikonographie einsetzt, während in Kreta bereits mit der Periode Protogeometrisch B während der zweiten Hälfte des 9. Jh. v. Chr. ein proto-orientalisierender Horizont beginnt, von dem nicht zuletzt, wie hier gezeigt, auch die attische Kunst profitiert hat.¹³⁸ Die mit Protogeometrisch B begründete Tradition lebt auf Kreta noch in der kurzen sog. Frühgeometrischen Stufe (um 800 v. Chr.) fort, während im nachfolgenden Mittelgeometrischen (1. Hälfte des 8. Jh. v. Chr.) kretische Vasenmaler sich stärker an den damals in großer Zahl importierten Schöpfungen attischer Vasenkunst orientierten.

Attika gewinnt künstlerisch einen enormen Entwicklungsvorsprung in der zweiten Hälfte des 8. Jh. v. Chr. durch die Herausbildung eines echten Figurenstiles, ein Schritt, den kretische Vasenmaler nicht vollzogen haben. Und auch im 7. Jh. v. Chr. bleiben figürliche Szenen in der kretischen Töpferkunst vereinzelte Experimente.

Stellt man die Zweige des kretischen Metallhandwerks und der Vasenmalerei nebeneinander, so zeigen sich auf der Insel Kreta in der protogeometrischen und geometrischen Phase sehr unterschiedliche Traditionslinien und Gestaltungsprinzipien in den einzelnen Kunstgattungen, die sehr gegensätzliche Ergebnisse zeitigten. Lokale Konservatismen, gemeingrie-

¹³⁸ Vergleich attischer und kretischer Entwicklung: Coldstream 2002.

chischer Zeitstil und eben die ganz verschiedenartigen Außeneinflüsse – Orient, Attika – bewirkten einen betont eklektischen Grundzug.

Akkulturationsphänomene

In der Literatur kann man oft lesen, dass sich die Wirkung der überlegenen nahöstlichen Hochkulturen auf die griechische Kultur der geometrischen Zeit auf Veränderungen der Ikonographie beschränkt habe. Erst in der orientalisierenden Periode, d. h. im 7. Jh. v. Chr., sei es dann zu echten Akkulturationsphänomenen, d. h. zum Wandel von Kultur- und Lebensformen gekommen. Solchen Modellvorstellungen liegt wesentlich ein Bild zugrunde, das von der kulturellen Entwicklung des griechischen Festlandes, nicht zuletzt Attikas, abgeleitet worden ist. Auf Kreta scheinen die Wandlungsprozesse, die durch den ersten frühen Orientalisierungsschub seit dem späten 9. Jh. ausgelöst werden, keineswegs auf formale und ikonographische Phänomene begrenzt.

Demonstrieren lässt sich dies im Bereich der religiösen Ideologie wie im Bereich der Lebensformen der Aristokratie. Für die Beeinflussung kretischer Kultformen genüge der Hinweis auf die bekannten Bilder einer nackten weiblichen Gottheit, die Lotusblüten hält und von Sphingen flankiert wird.¹³⁹ Ihr Bild ist bereits für die Zeit der idäischen Schilde, also sicher für das 8. Jh. v. Chr., belegt; der oben schon kurz besprochene sog. Sphingenschild aus der Zeus-Grotte auf dem Ida bietet die klarste Fassung des Motivs (*Pl. XLV:7*)¹⁴⁰. Die Übernahme der Bildform ist aber nur verständlich, wenn sie einherging mit einer zumindest rudimentären Kenntnis des Charakters solch eines göttlichen Wesens, das Fruchtbarkeit und Segen, hier in das Bilde der blühenden Vegetation gefasst, gewährleistet. Eine Rezeption von differenzierten und komplexen Bildformen ohne Kenntnis der inhaltlichen Voraussetzungen bzw. ohne die Möglichkeit einer Umdeutung zu griechischem Inhalt wäre ansonsten in der griechischen Kunst ohne Parallele. Unter diesem Aspekt ist wahrscheinlich auch der Nebenfries grasender Ziegen (*Pl. XLVI:8*) sicherlich nicht nur zufällig und dekorativ, sondern weist gleichfalls auf den Aspekt der Fruchtbarkeit, präzise auf die Fruchtbarkeit der Herden, ein Thema, das der Wesenswelt griechischer Aristokratie, dem Wertekanon adeliger Land- und Herdenbesitzer, zweifellos angemessen war. Nochmals aufgegriffen wird das Motiv der nackten Göttin, nun durch flankierende Löwen als *potnia theron* charakterisiert, auf einem der Schilde der sog. Vierecknetzgruppe (nach der netzartigen Stilisierung der Oberflächen) aus der Idäischen Zeus-Grotte.¹⁴¹

¹³⁹ Böhm 1990. – Vgl. auch die Überlegungen von Hampe 1969.

¹⁴⁰ Kunze 1931: Taf. 7-9; Böhm 1990: Taf. 21a. Ebenso Kunze 1931: Taf. 24 und Böhm 1990: Taf. 21b.

¹⁴¹ Kunze 1931: Taf. 3; 5,2; Böhm 1990: Taf. 22d. – Eine bereicherte bekleidete, griechischer Vorstellungswelt stärker angepasste Version desselben Grundtypus bietet im be-

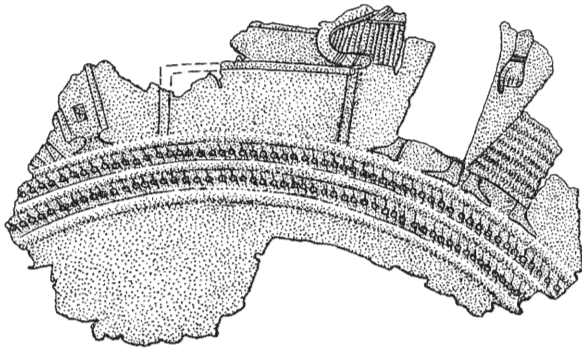


Fig. 18 Symposion (Kline und Dienerinnen) auf einem Fragment eines bronzenen Votivschildes aus der Idäischen Zeus-Grotte [Matthäus].

Vorauszusetzen ist demnach die Kenntnis einer ungriechischen Gottesvorstellung, die den Aspekt der Fruchtbarkeit mit einer deutlichen erotischen Komponente verbindet. Der ikonographische Topos hat in der Levante eine lange Tradition seit dem zweiten Jahrtausend v. Chr.¹⁴² Auf der Insel Kreta war dieser Typus nackter weiblicher Figuren orientalischer Herkunft durch den Import nordsyrischen Elfenbeinmobiliars mit schmückendem Figurenwerk bekannt. Die unmittelbaren Vorbilder, die Nacktheit und pflanzliche Attribute verbinden, müssen jedoch aus der Flächenkunst gekommen sein, seien es Elfenbeinreliefs, Terrakotten oder Metallarbeiten.¹⁴³

Die nackte weibliche Figur hat im kretischen Kult dann im 7. Jahrhundert v. Chr. noch an Bedeutung und Popularität gewonnen. Davon zeugen Votivterrakotten, wie sie zu Hunderten im Heiligtum auf der Akropolis von Gortyn, aber auch an vielen anderen Plätzen der Insel zutage gekommen sind.¹⁴⁴ Zur Verbreitung hat in dieser Zeit die aus dem Orient übernommene Matrizentechnik der Koroplastik beigetragen, die ein problemloses serienartiges Vervielfältigen ermöglichte. Die Darstellungen des 7. Jh., denen göttliche Attribute durchweg fehlen, können im Gegensatz zu den Darstellungen der idäischen Schilde kaum sicher als Gottheiten identifiziert werden. Eher ist mit Kulddienerinnen oder Weihenden im Habitus der verehrten Göttin zu rechnen.¹⁴⁵ Die lange ikonographische Tradition unterstreicht, in welch starkem Maße nahöstliche Kultformen und die dahinter

ginnenden 7. Jh. v. Chr. die bekannte "Artemis-Amphora" boiotischer Provenienz des Athener Nationalmuseums, vgl. Arias, Shefton & Hirmer 1962: Taf. 11; Simon, Hirmer & Hirmer 1976: Taf. 16, 17; Kahil & Icard 1984: 626 Nr. 21.

¹⁴² Zusammenfassend: Wiggemann & Uehlinger 1998-2001.

¹⁴³ Vgl. an levantinischen Vorbildern z. B. Böhm 1990: Taf. 22a-c; 233a.

¹⁴⁴ Rizza & Santa Maria Scrinari 1968.

¹⁴⁵ Dazu ausführlich Böhm 1990.

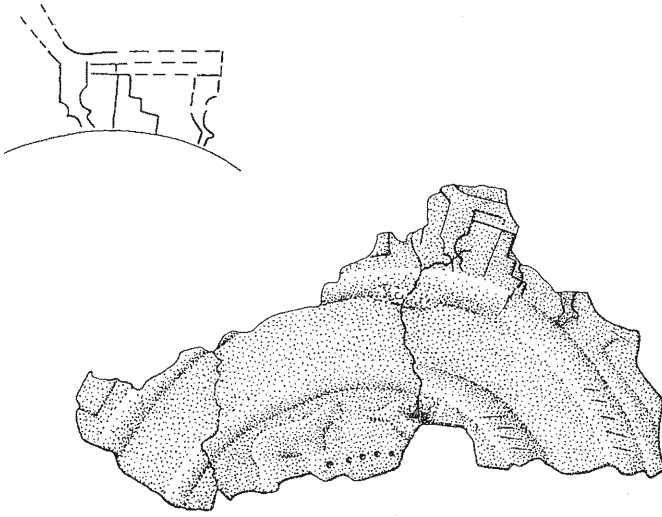


Fig. 19 Klinen auf einem Fragment eines bronzenen Votivschildes aus der Idäischen Zeus-Grotte [Matthäus].

stehende religiöse Ideologie von der dorischen Gesellschaft Kretas adaptiert wurden.

Was die Lebenswelt der Aristokratie angeht, so sei auf eine spezifische Kulturform verwiesen, die vom Verfasser bereits an anderer Stelle ausführlich diskutiert wurde¹⁴⁶: Votivschilde wohl der ersten Hälfte des 8. Jh. v. Chr. aus der Idäischen Grotte belegen durch Darstellungen von Klinen im Kontext von Gelageszenen (Fig. 18, 19), dass der aus dem phönikischen Kulturraum kommende komplexe Apparat des ritualisierten Symposion, zu dessen konstituierenden Elementen das Lagern auf Klinen, Speise, Trank, Räucheropfer, Begleitung durch Musik zählen, im griechischen Kulturraum zuerst auf Kreta von dorischer Aristokratie adaptiert worden ist, nicht, wie bisher allgemein angenommen worden ist, im Korinth des späten 7. Jh. v. Chr. Im griechischen Kulturraum ist das Symposion in der archaischen Zeit *der* identitätsstiftende Ritus aristokratischer Gesellschaft schlechthin geworden. Seine Bedeutung für die Entwicklung griechischer Kultur kann kaum überschätzt werden.

Kretische Votivschildfragmente vermutlich der ersten Hälfte des 8. Jh. v. Chr. bilden zweimal das Klinensymposion ab (Pl. LI:17; Fig. 18, 19). Auf Votivschilden und Schalen begegnen dazu häufiger die mit dem Symposion verbundenen Reigentänze¹⁴⁷ und der Zug der Dienerinnen, die Spei-

¹⁴⁶ Matthäus 1999-2000 (mit Lit.). – Ältere Bibliographie: Dentzer 1982.

¹⁴⁷ Zu den Reigentänzen, die ikonographisch sehr wahrscheinlich die Vorbilder der Reigen in der attischen Vasenmalerei der Periode Spätgeometrisch II bildeten, vgl. Tölle 1964; Wegner 1968: 44ff.; Matthäus 2000a: 536.

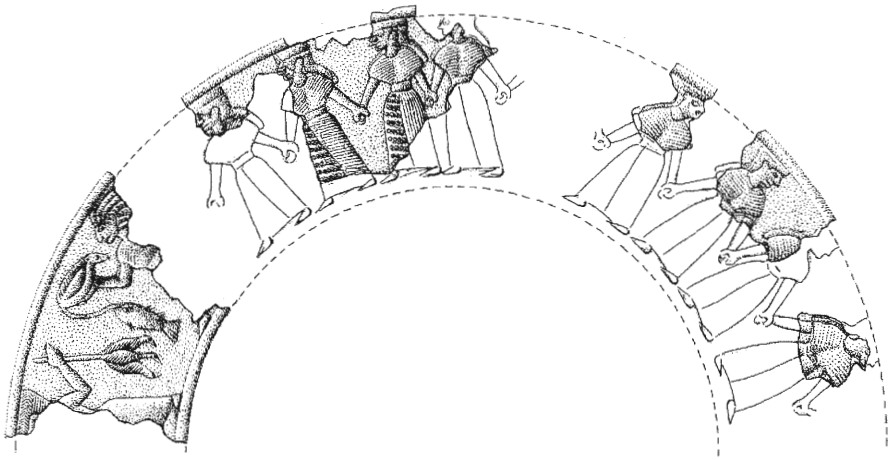


Fig. 20 Idealrekonstruktion der Symposiondarstellung auf einem Votivschild aus der Idäischen Zeus-Grotte [Entwurf Matthäus].

sen und Trinkgefäße herbeitragen (Fig. 20). Ikonographisch kommen syro-phönikische Symposionbilder auf Bronze- und Silberschalen aus Zypern den Darstellungen aus der Idäischen Grotte nahe. Das kleinere Schildfragment der Zeus-Grotte (Fig. 20) verbindet die Kline mit einem Treppchen, das ein leichteres Besteigen ermöglicht. Selbst für dieses Detail bietet eine syro-phönikische Silberschale im Metropolitan Museum eine Entsprechung (Fig. 21).

Die Denkmäler lassen in der Tat kaum einen Zweifel, dass Klinensymposia innerhalb der Aristokratie Kretas im 8. Jh. v. Chr. praktiziert wurden. Gleichgültig für unsere Fragestellung ist dabei, ob die Schilde Gelage von Sterblichen oder Götterbankette darstellen, wie man es mit Blick auf die phönikischen Schalenbilder diskutiert hat, denn Götterbankette setzen selbstverständlich entsprechende Sitten des täglichen Lebens voraus.¹⁴⁸

So lässt sich an der Wende vom 9. zum 8. Jh. v. Chr. auf der Insel Kreta ein tiefgreifender kultureller Wandel, der Kunstformen, religiöse Ideologie und Lebensweise gleichermaßen erfasste, archäologisch nachweisen. Ausgelöst hat diesen Wandel ein langer und intensiver Kontakt mit der Kultur Nordsyriens und Phönikiens.

Schluss

Die Ursachen, warum ein solcher Prozess des Wandels im Sinne einer Entstehung einer proto- oder frühorientalisierenden Kultur sich auf der Insel Kreta wesentlich früher vollzieht als in den anderen griechischen

¹⁴⁸ Vgl. zuletzt Hermay 2000.



Fig. 21 Bronzeschale nordsyrischer Tradition mit Symposiondarstellung von unbekanntem Fundort auf Zypern [nach Hendrix 1999: 22 Abb. 4].

Kulturlandschaften, sind vielfältiger Art: Kreta war im frühen ersten Jahrtausend v. Chr. eine prosperierende Kulturlandschaft, in der sich Gemeinwesen entwickelten, an deren Spitze eine wohlhabende land- und herdenbesitzende Aristokratie stand, wie die gleichmäßige Streuung reich ausgestatteter kleiner Nekropolen wie auch der Heiligtümer bezeugt. Es war zudem eine Kulturlandschaft, in der sich früh urbane Nuclei herausbildeten. Diese Kristallisationszentren der Bevölkerung, in denen Wirtschaft und Handel sich konzentrierten, boten dem Kunsthandwerk und der Kunst alle Möglichkeiten eine wohlhabende Abnehmerschicht für Prestige- und Luxusgüter zu finden. Auch hiervon zeugen zunächst die reichen Bestattungen der Nekropolen, etwa der Nord-Nekropole und der Fortetsa-Nekro-

pole von Knossos. In Knossos selbst zeichnet sich darüber hinaus bereits für die protogeometrische Zeit anhand von keramischen Streufunden und der Verteilung der Brunnenanlagen die Ausdehnung einer urbanen Agglomeration ab, die im Bereich zwischen Palast und heutigem Dorf im Westen angesiedelt war und eine Fläche von etwa 600 m x 350 m bedeckte. Zum Ende des 8. Jh. lässt sich dann eine beachtliche Ausweitung nach Norden hin greifen. Knossos hatte einen solchen Entwicklungsvorsprung nicht zuletzt deshalb, weil offenbar die alten Siedlungsstrukturen der spätminoischen Periode ohne große Brüche weiter bestanden.¹⁴⁹

Wirtschaftliche Prosperität, ein hoher Grad an sozialer Differenzierung, die Herausbildung gesellschaftlicher Eliten – dies ist *eine* Komponente. Hinzu kommt die eingangs schon kurz umrissene, für einen Kulturaustausch geradezu perfekte geographische Position der Insel im Schnittpunkt der Ost-West verlaufenden Seefahrtsrouten. Für alle seefahrenden Nationen des Ostens war Kreta *die* Anlaufstelle auf dem Weg in die Ägäis und noch mehr in das zentrale und westliche Mittelmeergebiet, eine Position, die sich in ihrer Bedeutung noch steigerte, als seit dem 10. Jh. v. Chr. die Könige von Tyros mit einer zielgerichteten Handels- und Expansionspolitik den Mittelmeerraum erschlossen. Es ist daher kein Zufall, wenn die antike Tradition von phönikischen Niederlassungen auf der Insel spricht¹⁵⁰, eine Tradition, die durch die Auffindung eines kleinen Heiligtums mit einem anikonischen Kultmal phönikischer Provenienz, drei steinernen Baityloi, in Kommos im Süden Kretas ihre archäologische Bestätigung erfahren hat.¹⁵¹ Wir möchten die multifaktoriellen Mechanismen von Kulturtransfer und Kulturwandel keineswegs auf ein monokausales Erklärungsmodell reduzieren. Unmittelbare physische Präsenz von Fremden aber dürfte Prozesse der Akkulturation, die Lebens- und Kulturformen betreffen – religiöse Ideologie, das Symposion –, also über ikonographische Phänomene hinausweisen, entscheidend erleichtert haben.

Kreta hat durch den intensiven frühen Kontakt mit den Hochkulturen des levantinischen Küstenraumes einen entscheidenden Entwicklungsvorsprung gewonnen, der auch im folgenden 7. Jh. v. Chr. noch anhielt. Erinert sei nur an die führende Rolle kretischer Bildhauerateliers in der Entwicklung monumentaler griechischer Freiplastik wie Architekturplastik aus Stein.¹⁵² Erst mit der Erstarrung dorischer Gesellschaft – parallel zu der Spartas – im 6. Jh. v. Chr. sank die Insel zu einer bedeutungslosen Randprovinz der griechischen Welt herab.¹⁵³ Das "Dunkle Zeitalter" Kretas war

¹⁴⁹ Vgl. oben Anm. 6.

¹⁵⁰ Quellen gesammelt bei Bunnens 1979 Mazza, Ribichini & Xella 1988.

¹⁵¹ Shaw 1989; 1998; Shaw & Shaw 2000. – Kritisch: Hoffman 1997. – Zu anderen weniger schlagkräftigen Argumenten für eine Anwesenheit nahöstlicher Gruppen auf der Insel Kreta vgl. Matthäus 2000a: 546f. (m. Lit.).

¹⁵² Demargne 1947; Davaras 1972; Beyer 1976; Adams 1978; Floren 1987: 119ff.; Rolley 1994: 86ff.

¹⁵³ Coldstream & Huxley 1999; Coldstream 2000a: 171ff.

in der Tat das 6. und 5. Jh. v. Chr., nicht aber die Periode des 10. bis 8. Jahrhunderts, die sich in ihren vielfältigen künstlerischen Äußerungen als Zeit künstlerischer Blüte präsentiert – einer Blüte, die nicht zuletzt der Verbindung mit dem Osten zu verdanken war.

BIBLIOGRAPHIE

- Adams, L., 1978, *Orientalizing Sculpture in Soft Limestone from Crete and Mainland Greece* (BAR.SS 42), Oxford.
- D'Agata, A. L., 1998, Changing Patterns in a Minoan and Post-Minoan Sanctuary: The Case of Hagia Triada, in: Cavanagh et al., ed., 1998, 19-26.
- 1999a, *Haghia Triada II. Statuine minoiche e post-minoiche da vecchi scavi di Haghia Triada (Creta)* (MSAMIO 11), Padova.
- 1999b, Defining a Pattern of Continuity During the Dark Age in Central-Western Crete: Ceramic Evidence from the Settlement of Thronos/Kephala (Ancient Sybrita), in: *SMEA* 41, 181-218.
- D'Agostino, B., 1999, Il leone sogna la preda, *AASA* N.S. 6, 25-33.
- Ahlberg-Cornell, G., 1987, Games, Play and Performance in Greek Geometric Art. The Kantharos Copenhagen NM 727 Reconsidered, *AcAr* 58, 55-86.
- Akurgal, E., 1941, *Griechische Reliefs des 6. Jahrhunderts in Lykien*, Berlin.
- Albenda, P., 1986, *The Palace of Sargon, King of Assyria. Monumental Wall Reliefs at Dur-Sharrukin, from Original Drawings made at the Time of their Discovery in 1843-1844 by Botta and Flandin* (Editions Recherche sur les Civilisations, Synthèse no. 22), Paris.
- D'Albiac, C., 1992, The Griffin Combat Theme, in: J. L. Fitton, ed., *Ivory in Greece and the Eastern Mediterranean from the Bronze Age to the Hellenistic Period* (BM Occasional Paper 85), London, 105-109.
- Alexiou, S., 1950, Πρωτογεωμετρικὸς ναῖσκος τῆς Συλλογῆς Γιαμαλάκη, *KretChron* 4, 441-462.
- Allegro, N., 1991, Gortina, l'abitato geometrico di Profitis Ilias, in: Musti, ed., 1991, 321-330.
- Almagro Gorbea, M. J., 1986, *Orfebrería fenicio-púnica del Museo Arqueológico Nacional*, Madrid.
- Amandry, P., 1944/45, Petits objets de Delphes, *BCH* 68/69, 36-74.
- Amiet, P., 1961, *La glyptique mésopotamienne archaïque*, Paris.
- 1977, *Die Kunst des Alten Orients*, Freiburg/Br.
- Andreadaki-Vlazaki, M., 1997, *The County of Khania Through its Monuments. From the Prehistoric Period to Roman Times*, Athens.
- Aranegui Gascó, C., ed., 2000, *Argantonio, Rey de Tartessos* (Ausstellungskatalog Sevilla, Madrid, Alicante 2000), Sevilla.
- Arias, P. E., Shefton, B. B. & Hirmer, M., 1962, *A History of Greek Vase Painting*, London.
- Barnett, R. D., 1957, ²1975, *A Catalogue of the Nimrud Ivories. With other examples of Ancient Near Eastern Ivories in the British Museum*, London.
- 1977, The Amathus Shield-Boss Rediscovered and the Amathus Bowl Reconsidered, *RDAC* 1977, 157-169.
- Barnett, R. D. & Falkner, M., 1962, *The Sculptures of Assur-nasir-apli (883-859 B.C.), Tiglath-pileser III (745-727 B.C.), Esarhaddon (681-669 B.C.) from the Central and South-West Palaces at Nimrud*, London.
- Barnett, R. D. & Mendelson, C., 1987, *Tharros. A Catalogue of Material in the British Museum from Phoenician and other Tombs at Tharros, Sardinia*, London.
- Basch, L., 1987, *Le musée imaginaire de la marine antique*, Athènes.

- Beazley, J. D., 1956, *Attic Black-Figure Vase-Painters*, Oxford.
- Benson, J. L., 1970, *Horse, Bird & Man. The Origins of Greek Painting*, Amherst.
- Benton, S., 1938-39, The Date of the Cretan Shields, *BSA* 39, 52-64.
- 1939-40, Bronzes from Palaikastro and Praisos. § 8. Bronzes from Palaikastro, *BSA* 40, 51-56.
- Beyer, I., 1976, *Die Tempel von Dreros und Prinias A und die Chronologie der kretischen Kunst des 8. und 7. Jhs. v. Chr.*, Freiburg/Br.
- Blanco Freijeiro, A., 1956, *Orientalia. Estudios de Objetos Fenicios y Orientalizantes en la Península*, *AEAr* 29, 3-51.
- Blazquez, J. M., 1975, *Tartessos y los orígenes de la colonización fenicia en Occidente*, 2. Aufl., Salamanca.
- Blech, M., 1982, *Studien zum Kranz bei den Griechen* (RVV 38), Berlin.
- Blome, P., 1982, *Die figürliche Bildwelt Kretas in der geometrischen und früharchaischen Periode*, Mainz.
- 1991, Theseus und Herakles auf einem polychromen Stamnos aus Sizilien, *AntK* 34, 156-168.
- Boardman, J., 1961, *The Cretan Collection in Oxford*, Oxford.
- 1967, The Khaniala Tekke Tombs, *BSA* 62, 57-75.
- 1970a, *Greek Gems and Finger Rings*, London.
- 1970b, The Danicourt Ring, *RAr*, 3-8.
- 1988-90, s. v. Herakles, *LIMC* IV, 728-838; V, 1-192.
- 1999, *The Greeks Overseas. Their Early Colonies and Trade*, fourth ed., London.
- Böhm, S., 1990, *Die "Nackte Göttin". Zur Ikonographie und Deutung unbekleideter weiblicher Figuren in der frühgriechischen Kunst*, Mainz.
- Boehmer, R. M., 1964, Datierte Glyptik der Akkade-Zeit, in: K. Bittel et al., Hg., *Vorderasiatische Archäologie. Studien und Aufsätze (Festschrift A. Moortgat)*, Berlin, 42-56.
- Borchardt, H., 1977, Frühe griechische Schildformen, in: H.-G. Buchholz & J. Wiesner, *Kriegswesen I* (ArchHom I E 1), 1-56.
- Bordreuil, P., Briquel-Chatonnet, F. & Gubel, E., 1999, Bulletin d'antiquités archéologiques du Levant inédites ou méconnues. BAALIM VII, *Syria* 76, 237-280.
- Borell, B., 1978, *Attisch geometrische Schalen. Eine spätgeometrische Keramikgattung und ihre Beziehungen zum Orient* (Keramikforschungen 2), Mainz.
- Borell, B. & Rittig, D., 1998, *Orientalische und griechische Bronzereliefs aus Olympia* (OIF 26), Berlin.
- Bosanquet, R. C., 1939-40, Dicte and the Temples of Dictaeon Zeus, *BSA* 40, 60-77.
- Boyd, H. A., 1901, Excavations at Kavousi, Crete, in 1900, *AJA* 5, 125-157.
- Braun-Holzinger, E. A. & Matthäus, H., 2000, Schutzgenien in Mesopotamien und in den angrenzenden Gebieten: ihre Übernahme in Zypern, Kreta und Griechenland, in: C. Uehlinger, ed., *Images as media. Sources for the cultural history of the Near East and the Eastern Mediterranean (1st millennium BCE)* (OBO 175), Fribourg & Göttingen, 283-321.
- Bretschneider, J., 1991, *Architekturmodelle in Vorderasien und der östlichen Ägäis vom Neolithikum bis in das 1. Jahrtausend. Phänomene in der Kleinkunst an Beispielen aus Mesopotamien, dem Iran, Anatolien, Syrien, der Levante und*

dem ägäischen Raum, unter besonderer Berücksichtigung der bau- und der religionsgeschichtlichen Aspekte (AOAT 229), Kevelaer & Neukirchen-Vluyn.

- Brock, J. K., 1957, *Fortetsa. Early Greek Tombs near Knossos* (BSA.S 2), Cambridge.
- Brommer, F., 1953, *Herakles. Die zwölf Taten des Helden in antiker Kunst und Literatur*, Münster & Köln.
- 1979, *Herakles. Die zwölf Taten des Helden in antiker Kunst und Literatur*, 4. Aufl., Köln & Wien.
- Buchholz, H.-G. & Karageorghis, V., 1971, *Altägäis und Altkypros*, Tübingen.
- Bunnens, G., 1979, *L'expansion phénicienne en Méditerranée. Essai d'interprétation fondé sur une analyse des traditions littéraires* (EPAHA 17), Bruxelles.
- Burkert, W., 1988, *Katagógia – Anagógia and the Goddess of Knossos*, in: R. Hägg, N. Marinatos & G. C. Nordquist, ed., *Early Greek Cult Practice. Proceedings of the Fifth International Symposium at the Swedish Institute at Athens, 26-29 June, 1986* (SSIA 4/38), Stockholm, 81-88.
- Byrne, M., 1991, *The Greek Geometric Warrior Figurine. Interpretation and Origin* (ArchTr 10), Louvain-la-Neuve.
- Canciani, F., 1970, *Bronzi orientali e orientalizzanti a Creta nell'VIII e VII sec. a. C.* (StArch 12), Roma.
- Carter, J., 1972, The Beginning of Narrative Art in the Greek Geometric Period, *BSA* 67, 25-68.
- Casson, L., 1971, *Ships and Seamanship in the Ancient World*, Baltimore & London.
- Catling, H. W., 1964, *Cypriot Bronzework in the Mycenaean World*, Oxford.
- 1976-77, The Knossos Area, 1974-76, *ArRep*, 3-23.
- 1980-81, Archaeology in Greece, 1980-81, *ArRep*, 3-48.
- 1995, Heroes Returned? Subminoan Burials from Crete, in: J. B. Carter & S. P. Morris, ed., *The Ages of Homer. A Tribute to Emily Townsend Vermeule*, Austin, 123-136.
- 1996, The Objects other than Pottery in the Subminoan Tombs, in: Coldstream & Catling, ed., 1996, 517-537.
- Caubet, A., Hermay, A. & Karageorghis, V., 1992, *Art antique de Chypre au Musée du Louvre. Du Chalcolithique à l'époque romaine*, Paris.
- Cavanagh, W., 1996, The Burial Customs, in: Coldstream & Catling, ed., 1996, 651-675.
- Cavanagh, W. G. et al., ed., 1998, *Post-Minoan Crete. Proceedings of the First Colloquium on Post-Minoan Crete held by the British School at Athens and the Institute of Archaeology, University College London, London 1995* (BSAS 2), London.
- Christou, C. A., 1964, Ο νέος ἀμφορεύς τῆς Σπάρτης. Οἱ ἄλλοι μετ' ἀναγλύφων ἀμφορεῖς τοῦ λακωνικοῦ ἐργαστηρίου, *ArchDelt* 19A, 164-265.
- Clough, J. L., 1972, *Untersuchungen zum Archaismus an kretischen Gefäßen und Kleinplastiken aus Ton und Bronze des achten und des frühen siebenten Jhs. v. Chr., o. O.*
- Coldstream, J. N., 1968, *Greek Geometric Pottery. A Survey of Ten Local Styles and their Chronology* (Methuen's Handbooks of Archaeology), London.

- Coldstream, J. N., 1974, Sphinxes and Griffins from Geometric Knossos, in: *Antichità cretesi. Studi in onore di Doro Levi II* (Cronache di Archeologia 13), Catania, 161-194.
- 1977, *Geometric Greece*, London.
- 1979, Some Cypriote Traits in Cretan Pottery, c. 950-700 B.C., in: *Acts of the International Archaeological Symposium "The Relations between Cyprus and Crete, ca. 2000-500 B. C."*, Nicosia 1978, Nicosia, 257-263.
- 1980, Knossian Figured Scenes of the Ninth Century B.C., in: Πεπραγμένα του τετάρτου διεθνούς κρητολογικού συνεδρίου, Iraklion 1976, Athen, 67-73.
- 1982a, Greeks and Phoenicians in the Aegean, in: H.-G. Niemeyer, Hg., *Phönizier im Westen. Die Beiträge des Internationalen Symposiums über "Die phönizische Expansion im westlichen Mittelmeerraum" in Köln vom 24. bis 27. April 1979* (MadrB 8), Köln, 261-275.
- 1982b, A Menagerie on a Late Geometric Cup from Knossos, *RAr*, 25-32.
- 1984a, Dorian Knossos and Aristotle's Villages, in: C. Nicolet, éd., *Aux origines de l'Hellénisme. La Crète et la Grèce. Hommages à H. van Effenterre* (PubS.HAM 15), Paris, 311-322.
- 1984b, Cypriaca and Cretocypriaca from the North Cemetery of Knossos, *RDAC*, 122-137.
- 1984c, A Protogeometric Nature Goddess from Knossos, *BICS* 31, 93-104.
- 1988, Some Minoan Reflexions in Cretan Geometric Art, in: J. H. Betts, J. T. Hooker & J. R. Green, ed., *Studies in Honour of T. B. L. Webster II*, Bristol, 25-32.
- 1991, Knossos: An Urban Nucleus in the Dark Age?, in: Musti, ed., 1991, 287-299.
- 1994, Urns with Lids: The Visible Face of the Knossian 'Dark Age', in: Evelyn et al., ed., 1994, 105-121.
- 1996, The Protogeometric and Geometric Pottery, in: Coldstream & Catling, ed., 1996, 311-420.
- 1998, Minos Redivivus: Some Nostalgic Knossians of the Ninth Century BC (A Summary), in: Cavanagh et al., ed., 1998, 58-61.
- 2000a, Early Greeks and Classical Crete, in: D. Huxley, ed., 2000, *Cretan Quests. British Explorers, Excavators, and Historians*, London, 162-173.
- 2000b, Evans's Greek Finds: The Early Greek Town of Knossos and its Encroachment on the Borders of the Minoan Palace, *BSA* 95, 259-299.
- 2000c, Knossos and Egypt in the Early Iron Age, in: A. Karetsou, ed., Κρήτη - Αίγυπτος. Πολιτισμικοί δεσμοί τριών χιλιετιών. Μελέτες, Athen, 172-173.
- 2000d, A Strange Prelude to the Cypriot Unguent Trade in Crete, in: G. K. Ioannidies & S. A. Chatzistylles, ed., Πρακτικά του τρίτου Διεθνούς Κυπρολογικού Συνεδρίου, Λευκωσία 1996, Bd. I, 463-469.
- 2002, From Figuration to Abstraction and Back: Crete and Attica, 900-700 B. C., *SNMP.A* 56, 5-12.
- Coldstream, J. N., & Catling, H. W., ed., 1996, *Knossos North Cemetery: Early Greek Tombs vols. I-IV* (BSA.S 28), London.
- Coldstream, J. N., Eiring, L. J. & Forster, G., ed., 2001, *Knossos Pottery Handbook. Greek and Roman* (BSAS 7), London.

- Coldstream, J. N. & Huxley, G. L., 1999, Knossos: The Archaic Gap, *BSA* 94, 289-307.
- Coulson, W. D. E., 1998, The Early Iron Age on the Kastro at Kavousi in East Crete, in: Cavanagh et al., ed., 1998, 40-44.
- Courbin, P., 1966, *La céramique géométrique de l'Argolide* (BEFAR 208), Paris.
- Cucuzza, N., 1993, Leto e il cosiddetto tempio di Rhea di Festòs, in: *QIAM* 8, 21-27.
- 1998, Geometric Phaistos: A Survey, in: Cavanagh et al., ed., 1998, 62-68.
- Culican, W., 1986, *Opera Selecta. From Tyre to Tartessos* (SMA Pocketbook 40), Göteborg.
- Dädalische Kunst auf Kreta im 7. Jahrhundert v. Chr.*, Mainz (Ausstellungskatalog Hamburg, 1970).
- Davaras, C., 1972, *Die Statue aus Astritsi. Ein Beitrag zur dädalischen Kunst auf Kreta und zu den Anfängen der griechischen Plastik* (AntK.B 8), Bern.
- Davidson, J. M., 1961, *Attic Geometric Workshops* (YCS 16), New Haven.
- Dawkins, R. M., 1929, *The Sanctuary of Artemis Orthia at Sparta* (JHS.S 5), London.
- Day, L. P., Coulson, W. D. E. & Gesell, G. C., 1986, Kavousi, 1983-1984: The Settlement at Vronda, *Hesperia* 55, 355-387.
- Demakopoulou, K., Hg., 1988, *Das mykenische Hellas. Heimat der Helden Homers* (Ausstellungskatalog der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz), Athen.
- Demargne, P., 1947, *La Crète dédalique* (BEFAR 164), Paris.
- Demargne, P. & van Effenterre, H., 1937, Recherches à Dréros, *BCH* 61, 5-32, 333-348.
- Dentzer, J.-M., 1982, *Le motif du banquet couché dans le Proche-Orient et le monde grec du VIIe au IVe siècle avant J.-C.* (BEFAR 246), Roma.
- Desborough, V. R. d'A., 1967, A Pyxis from Groningen, in: W. C. Brice, Hg., *Europa. Studien zur Geschichte und Epigraphik der frühen Aegaeis* (Festschrift E. Grumach), Berlin, 75-79.
- 1972, *The Greek Dark Ages*, London.
- Desborough, V. R. d'A., Nicholls, R. V. & Popham, M., 1970, A Euboean Centaur, *BSA* 65, 21-30.
- Dikaios, P., 1963, A 'Royal' Tomb at Salamis, Cyprus, *AA*, 126-198.
- di Vita, A., 1991, Gortina in età geometrica, in: Musti, ed., 1991, 309-319.
- 2000, *Gortina di Creta: archeologia e storia di una città antica*, Atene.
- Driessen, J. & Farnoux, A., éd., 1997, *La Crète mycénienne. Actes de la table ronde internationale, organisée par l'Ecole française d'Athènes, 1991* (BCH.S 30), Athènes.
- Evely, D., Hughes-Brock, H. & Momigliano, N., ed., 1994, *Knossos. A Labyrinth in History. Papers Presented in Honour of Sinclair Hood*, Athens.
- Faure, P., 1964, *Fonctions des cavernes crétoises* (EFA.TM 14), Paris.
- Felten, F., 1984, *Griechische tektonische Friese archaischer und klassischer Zeit* (SAKAS 4), Waldsassen-Bayern.
- Fittschen, K., 1969, *Untersuchungen zum Beginn der Sagen Darstellungen bei den Griechen*, Berlin.
- 1973, *Der Schild des Achilleus* (ArchHom II N), Göttingen.

- Floren, J., 1987, *Die griechische Plastik Bd. 1: Die geometrische und archaische Plastik* (Handbuch der Archäologie), München.
- Gabelmann, H., 1965, *Studien zum frühgriechischen Löwenbild*, Berlin.
- Galling, K., 1969, Ein phönikisches Kultgerät(?) aus Kreta, *WdO* 5, 100-107.
- Gehrig, U. & Niemeyer, H. G., Hg., 1990, *Die Phönizier im Zeitalter Homers*, Mainz (Ausstellung Hannover, Hamburg, München 1990).
- Genge, H., 1979, *Nordsyrisch-südanatolische Reliefs. Eine archäologisch-historische Untersuchung. Datierung und Bestimmung*, København.
- Gesell, G. C., Day, L. P. & Coulson, W. D. E., 1985, Kavousi, 1982-1983: The Kastro, *Hesperia* 54, 327-355.
- Ghali-Kahil, L. B., 1955, *Les enlèvements et le retour d'Hélène dans les textes et les documents figurés*, Paris.
- Gisler-Huwyler, M., 1986, s. v. Cheiron, *LIMC* III, 237-248.
- Gjerstad, E., 1946, Decorated Metal Bowls from Cyprus, *OpArch* 4, 1-18.
- Gray, D., 1974, *Seewesen* (ArchHom II G), Göttingen.
- Guarducci, M., 1942, *Inscriptiones Creticae III: Tituli Cretae orientalis*, Roma.
- Hägg, R. & Marinatos, N., 1991, The Giamalakis Model from Archanes: Between the Minoan and the Greek Worlds, in: Musti, ed., 1991, 301-308.
- Hahland, W., 1937, Zu den Anfängen der attischen Malerei, in: *Corolla Ludwig Curtius zum sechzigsten Geburtstag dargebracht*, Stuttgart, 121-131.
- Halbherr, F. & Guarducci, M., 1935, *Inscriptiones Creticae I: Tituli Cretae mediae praeter Gortynios*, Roma.
- Halbherr, F. & Orsi, P., 1888, Scavi e trovamenti nell'antro di Zeus sul monte Ida in Creta / Studi illustrativi sui bronzi arcaici nell'antro di Zeus Ideo, *Museo Italiano di Antichità Classica* II, 689-904.
- Hall, E. H., 1914, *Excavations in Eastern Crete. Vrokastro*, Philadelphia.
- Hallager E. & B. P., 1997, *The Greek-Swedish Excavations at the Agia Aikaterini Square, Kastelli, Khania I: From the Geometric to the Modern Greek Period* (SSIA 40), Jonsered.
- Hampe, R., 1936, *Frühe griechische Sagenbilder in Böotien*, Athen.
- 1952, *Die Gleichnisse Homers und die Bildkunst seiner Zeit*, Tübingen.
- 1969, *Kretische Löwenschale des siebten Jahrhunderts v. Chr.* (SHAW.PH 1969/2), Heidelberg.
- 1981, s. v. Alexandros, *LIMC* I, 494-529.
- Hayden, B. J., 1982, *The Development of Cretan Architecture from the LM III A through the Geometric Periods*, Ann Arbor.
- 1983a, Work Continues at Vrokastro 1910-12, 1979-82. A New Plan and Description of the Early Iron Age Settlement, *Expedition* 25/3, 12-20.
- 1983b, New Plans of the Early Iron Age Settlement of Vrokastro, *Hesperia* 52, 367-387.
- 1991, Terracotta Figures, Figurines, and Vase Attachments from Vrokastro, Crete, *Hesperia* 60, 103-144.
- 1997, Evidence for "Megalithic Farmsteads" of Late Minoan III Through Early Iron Age Date, in: Driessen & Farnoux, éd., 1997, 195-204.
- Hendrix, E., 1999, A Cypriote Silver Bowl Reconsidered; the Technique and Physical History of the Bowl, *MMJ* 34, 21-31.
- Herbordt, S., 1996, Ein Königssiegel Assurnasirpals II.(?) aus Assur, *BaM* 27, 411-417.

- Hermay, A., 1986, La coupe en argent du British Museum ("the Amathus Bowl"), in: R. Laffineur, éd., *Amathonte III. Testimonia 3* (Etudes Chypriotes 7), Paris, 177-194.
- 2000, Déesse plutôt que reine? A propos d'une coupe en argent de la collection Cesnola, *Cahier d'études chypriotes* 30, 67-78.
- Herrmann, G., 1986, *Ivories from Room SW 37, Fort Shalmaneser* (Ivories from Nimrud IV), London.
- 1989, The Nimrud Ivories, 1: The Flame and Frond School, *Iraq* 51, 85-109.
- 1992, *The Small Collections from Fort Shalmaneser* (Ivories from Nimrud V), London.
- Higgins, R. A., 1969, Early Greek Jewellery, *BSA* 64, 143-153.
- 1996, The Jewellery, in: Coldstream & Catling, ed., 1996, 539-542.
- Hoffman, G. L., 1997, *Imports and Immigrants. Near Eastern Contacts with Iron Age Crete*, Ann Arbor.
- Hoffmann, H., 1972, *Early Cretan Armorers*, Mainz.
- Hood, M. S. F. & Smyth, D., 1981, *Archaeological Survey of the Knossos Area* (BSA.S 14), second ed., London.
- Hrouda, B., 1965, *Die Kulturgeschichte des assyrischen Flachbildes* (SBA 2), Bonn.
- Hutchinson, R. W. & Boardman, J., 1954, The Khaniala Tekke Tombs, *BSA* 49, 215-228.
- Jacobsthal, P., 1956, *Greek Pins and their Connexions with Europe and Asia* (OMCA 3), Oxford.
- Jantzen, U., 1951, Die spätminoische Nekropole von Kydonia, in: F. Matz, Hg., *Forschungen auf Kreta 1942*, Berlin, 72-81.
- Jones, D. W., 1993, Phoenician Unguent Factories in Dark Age Greece: Social Approaches to Evaluating the Archaeological Evidence, *OJA* 12, 293-303.
- 2000a, External Relations of Early Iron Age Crete, 1100-600 B.C. (AIAM.NS 4), Boston.
- Kahil, L. & Icard, N., 1984, s. v. Artemis, *LIMC* II, 618-753.
- 1988, s. v. Helene, *LIMC* IV, 498-563.
- Kanta, A., 1991, Cult, Continuity and the Evidence of Pottery at the Sanctuary of Syme Viannou, Crete, in: Musti, ed., 1991, 479-505.
- Karageorghis, V., 1974, *Excavations in the necropolis of Salamis III (Plates)* (Salamis 5), Nicosia.
- 1978, A "Favissa" at Kazaphani, *RDAC*, 156-193.
- 1981, A Decorated Bronze Bowl from Armou, *RDAC*, 142-145.
- 1993, *The Coroplastic Art of Ancient Cyprus III: The Cypro-Achaic Period. Large and Medium Size Sculptures*, Nicosia.
- 2000, *Ancient Art from Cyprus. The Cesnola Collection in the Metropolitan Museum of Art*, New York.
- Karageorghis, V. & Morris, C. E., ed., 2001, *Defensive Settlements of the Aegean and the Eastern Mediterranean after c. 1200 B.C. Proceedings of an International Workshop held at Trinity College Dublin, 1999*, Nicosia.
- Karageorghis, V. & Stampolidis, N. C., ed., 1998, *Eastern Mediterranean: Cyprus – Dodecanese – Crete 16th–6th cent. B. C. Proceedings of the International Symposium held at Rethymnon 1997*, Athens.

- King, L. W., 1915, *Bronze Reliefs from the Gates of Shalmaneser, King of Assyria B. C. 860–825*, London.
- Kirk, G. S., 1949, Ships on Geometric Vases, *BSA* 44, 93-153.
- Kirsten, E., 1940a, s. v. Dréros, in: *RE Suppl.* VII, 128-149.
- 1940b, s. v. Lyttos, in: *RE Suppl.* VII, 427-436.
- Kourou, N. & Karetsoy, A., 1994, Το ιερό του Ερμού Κραναίου στην Πατσό Αμαρίου, in: Rocchetti, ed., 1994, 81-164.
- Krzyszowska, O. H., 1992, A “New” Mirror Handle from Cyprus, *BSA* 87, 237-242.
- Kübler, K., 1954, *Kerameikos V: Die Nekropole des 10. bis 8. Jahrhunderts, 1. Teil*, Berlin.
- Kunze, E., 1931, *Kretische Bronzereliefs*, Stuttgart.
- 1935/36, Orientalische Schnitzereien aus Kreta, *MDAI.A* 60/61, 218-233.
- 1949, Rez. Reichel 1942, *Gnomon* 21, 1-11.
- 1950, *Archaische Schildbänder. Ein Beitrag zur frühgriechischen Bildgeschichte und Sagenüberlieferung* (OLF 2), Berlin.
- Kyrieleis, H., 1972, Rez. Canciani 1970, *Gnomon* 44, 704-709.
- Lambrinoudakis, W. et al., 1984, s. v. Apollon, *LIMC* II, 183-327.
- La Terra tra i due fiumi. Venti anni di archeologia italiana in Medio Oriente. La Mesopotamia dei tesori*, Torino 1985.
- Layard, A. H., 1853, *The Monuments of Nineveh* II, London.
- Lembesi, A., 1970, Αρχαιοτήτες και μνημεία κεντρικής και ανατολικής Κρήτης: Αφράτι, *ArchDelt* 25, 455-461.
- 1973, Ιερόν Ερμού και Αφροδίτης παρά την Κάτω Σύμην Βιάννου, *AAA* 6, 104-114.
- 1976, A Sanctuary of Hermes and Aphrodite in Crete, *Expedition* 18/3, 2-13.
- 1985, Το ιερό του Ερμή και της Αφροδίτης στη Σύμη Βιάννου I. Χάλκινα κρητικά τορεύματα, Athen.
- 1987, Η Κρητών Πολίτεια (1100-300 π. Χ.), in: N. M. Panagiotakis, ed., Κρήτη. Ιστορία και πολιτισμός I, Iraklion, 131-172.
- 1996, The Relations of Crete and Euboea in the Tenth and Ninth Centuries B.C. The Lefkandi Centaur and his Predecessors, in: D. Evely, I. S. Lemos & S. Sherratt, ed., *Minotaur and Centaur. Studies in Archaeology of Crete and Euboea Presented to Mervyn Popham* (BAR.IS 638), Oxford, 146-154.
- Lemerle, P., 1936, Chronique des fouilles et découvertes archéologiques en Grèce: Dréros, *BCH* 60, 485-487.
- Lerat, L., 1980, Trois boucliers archaïques de Delphes, *BCH* 104, 93-114.
- Levi, D., 1927-29, Arkades – una città cretese all'alba della civiltà ellenica, *ASAtene* 10-12, 15-710.
- 1945, *Early Hellenic Pottery of Crete* (PMAAr 23), Princeton.
- Maaß, M., 2002, Der orientalisierende Stil, in: P. C. Bol, Hg., *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst I: Frühgriechische Plastik*, Mainz, 45-69.
- Mallowan, M. E. L., 1966, *Nimrud and its Remains I*, London.
- Mallowan, M. E. L. & Davies, L. G., 1970, *Ivories in Assyrian Style* (Ivories from Nimrud II), London.
- Marangou, E.-L., 1969, *Lakonische Elfenbein- und Beinschnitzereien*, Tübingen.
- Marinatos, S., 1935, 'Ανασκαφαὶ ἐν Κρήτῃ, *Prakt*, 196-220.
- 1936, Le temple géométrique de Dréros, *BCH* 60, 214-285.

- Marinatos, S. & Hirmer, M., 1973, *Kreta, Thera und das mykenische Hellas*, 2. Aufl., München.
- Markoe, G., 1985, *Phoenician Bronze and Silver Bowls from Cyprus and the Mediterranean* (UCP.CS 26), Berkeley et al.
- Matthäus, H., 1985, *Metallgefäße und Gefäßuntersätze der Bronzezeit, der geometrischen und archaischen Periode auf Cypern* (PBF II, 8), München.
- 1998, Cyprus and Crete in the Early First Millennium B. C. A Synopsis with special reference to new finds from the Idean Cave of Zeus, in: Karageorghis & Stampolidis, ed., 1998, 127-156.
- 1999-2000, Das griechische Symposion und der Orient, *NBA* 16, 41-64.
- 2000a, Die Idäische Zeus-Grotte auf Kreta. Griechenland und der Vordere Orient im frühen 1. Jahrtausend v. Chr., *AA*, 517-547.
- 2000b, Die Rolle Zyperns und Sardinien im mittelländischen Interaktionsprozess während des späten zweiten und frühen ersten Jahrtausends v. Chr., in: F. Prayon & W. Röllig, Hg., *Akten des Kolloquiums zum Thema Der Orient und Etrurien. Zum Phänomen des 'Orientalisierens' im westlichen Mittelmeerraum (10.-6. Jh. v. Chr.)*, Tübingen 1997 (BStEt 35), Pisa, 41-57.
- 2001, Κρήτη τις γὰρ ἔστι μέσῳ ἐνὶ οἶνοπι πόντῳ. Die Kultur Kretas in protogeometrischer und geometrischer Zeit: Überlegungen zu lokaler Kontinuität und kontaktinduziertem Wandel von Kunst-, Kultur- und Lebensformen, in: S. Böhm & K.-V. von Eickstedt, Hg., *IOAKH. Festschrift für Jörg Schäfer*, Würzburg, 93-106.
- (im Druck), Aspekte von Fernhandel und kultureller Interaktion im Mittelmeerraum und im Vorderen Orient, in: *Akten des Kolloquiums des Sonderforschungsbereiches "Kulturelle und sprachliche Kontakte" der Johannes-Gutenberg-Universität Mainz, Oktober 2001* (im Druck).
- Matz, F., 1950, *Geschichte der griechischen Kunst. Bd. I: Die geometrische und die früharchaische Form*, Frankfurt am Main.
- Mazza, F., Ribichini, S. & Xella, P., 1988, *Fonti classiche per la civiltà fenicia e punica* (CSF 27), Roma.
- Mélida, J. R., 1921, *Tesoro de La Aliseda. Noticia y descripción de las joyas que le componen*, Madrid.
- Meuszyński, J., 1981, *Die Rekonstruktion der Reliefdarstellungen und ihrer Anordnung im Nordwestpalast von Kalḥu (Nimrūd)* (BaF 2), Mainz.
- Meyer, G. R., 1965, *Altorientalische Denkmäler im Vorderasiatischen Museum zu Berlin*, Leipzig.
- Mitford, T. B. S., 1963, Akestor, King of Paphos, *BICS* 10, 27-29.
- Mook, M., 1998, Early Iron Age Domestic Architecture: the Northwest Building on the Kastro at Kavousi, in: Cavanagh et al., ed., 1998, 45-57.
- Moortgat, A., 1955, *Tell Halaf III. Die Bildwerke*, Berlin.
- 1966, *Vorderasiatische Rollsiegel*, 2. Aufl., Berlin.
- Moscatti, S., Hg., 1988, *Die Phönizier* (Ausstellung Venedig, 1988), Hamburg.
- Müller, W., Olivier, J.-P. & Pini, I., 1998, Die Tonplomben aus Mykene, *AA*, 5-55.
- Musti, D., ed., 1991, *La transizione dal Miceneo all'Alto Arcaismo. Dal palazzo alla città. Atti del convegno internazionale, Roma 1988*, Roma.
- Naumann, U., 1976, *Subminoische und protogeometrische Bronzeplastik auf Kreta* (MDAI.AB 6), Berlin.

- Nowicki, K., 2000, *Defensible Sites in Crete c. 1200–800 B.C. (LM IIIB/IIIC throuh Early Geometric)* (Aegaeum 21), Liège & Austin.
- Nunn A., 2000, Bilder der Massenmedien in Phönizien, Syrien und Jordanien vom 6. bis zum 4. Jahrhundert v. Chr., in: C. Uehlinger, ed., *Images as media. Sources for the cultural history of the Near East and the Eastern Mediterranean (Ist millennium BCE)* (OBO 175), Fribourg & Göttingen, 359-374.
- Ogden, J., 1998, The Jewellery of Dark Age Greece: Construction and Cultural Connections, in: D. Williams, ed., *The Art of the Greek Goldsmith*, London, 14-21.
- Ohly, D., 1953, *Griechische Goldbleche des 8. Jahrhunderts v. Chr.*, Berlin.
- del Olmo Lete, G. & Aubet, M. E., ed., 1986, *Los Fenicios en la Peninsula Iberica I*, Barcelona.
- Orthmann, W., 1971, *Untersuchungen zur späthethitischen Kunst* (SBA 8), Bonn.
- 1975, *Der Alte Orient* (Propyläen Kunstgeschichte 14), Berlin.
- Palma di Cesnola, A., 1882, *Salamina (Cyprus). The History, Treasures, & Antiquities of Salamis in the Island of Cyprus*, London.
- Papadopoulos, J., 1980, *Xoana e sphyrelata. Testimonianza delle fonti scritte*, (StArch 24), Roma.
- Papasavvas, G., 2001, Χάλκινοι υποστάτες από την Κύπρο και την Κρήτη, Leukosia.
- Pappalardo, E., 2000, Federico Halbherr e i bronzi dell'antro ideo: una rivisitazione, *Creta antica* 1, 233-240.
- 2001, I bronzi dell'Antro Ideo nel contesto della produzione cretese coeva, *Creta antica* 2, 169-190.
- Pareti, L., 1947, *La Tomba Regolini-Galassi del Museo Gregoriano Etrusco e la civiltà dell'Italia centrale nel sec. VII A.C.* (MVAA 8), Città del Vaticano.
- Pendlebury, J. D. S., 1939, *The Archaeology of Crete. An Introduction* (Methuen's Handbooks of Archaeology), London.
- Perdrizet, P., 1908, *Fouilles de Delphes V/1: Monuments figurés, petits bronzes, terres-cuites, antiquités diverses*, Paris.
- Perlman, P. J., 1995, *Invocatio and Imprecatio: the Hymn to the Greatest Kouros from Palaikastro and the Oath in Ancient Crete*, *JHS* 115, 161-167.
- Pernier, L., 1914, Templi arcaici sulla patela di Prinias. Contributo allo studio dell'arte dedalica, in: *ASAtene* 1, 18-111.
- Perrot, G. & Chipiez, C., 1884, *Histoire de l'art dans l'Antiquité II: Chaldée et Assyrie*, Paris.
- Pilali-Papasteriou, A., 1985, *Die bronzenen Tierfiguren aus Kreta* (PBF I, 3), München.
- Pingel, V., 1992, *Die vorgeschichtlichen Goldfunde der Iberischen Halbinsel* (MadrF 17), Berlin.
- Pingiatoglou, S., 1981, *Eileithyia*, Würzburg.
- Pini, I., 1968, *Beiträge zur minoischen Gräberkunde*, Wiesbaden.
- 1980, Kypro-ägäische Rollsiegel, *Jdl* 95, 77-108.
- 1982, Ein Löwenjagd-Motiv, *AA*, 604-606.
- Piotrowski, B. B., 1962, *Iskusstwo Urartu*, Leningrad.
- 1969, *Urartu* (Archaeologia mundi), München.
- Platon, N., 1945-47, Γεωμετρικὸς τάφος Ἀγίων Παρασκιῶν Ἡρακλείου, *ArchEph*, 47-97.

- Pollak, L., 1903, *Klassisch-antike Goldschmiedearbeiten im Besitze A. J. von Nelidow beschrieben und erläutert*, Leipzig.
- Popham, M. R., Sackett, L. H. & Themelis, P. G., ed., 1980, *Lefkandi I. The Iron Age* (BSA.S 11), London.
- Porada, E., 1981/82, The Cylinder Seals Found at Thebes in Boeotia, *AfO* 28, 1-70.
- Rathje, A., 1980, Silver Relief Bowls from Italy, *ARID* 9, 7-46.
- Reichel, W., 1942, *Griechisches Goldrelief* (SKA 5), Berlin.
- Rethemiotakis, G., 1997, A Chest-Shaped Vessel and other LM IIIC Pottery, in: Driessen & Farnoux, éd., 1997, 407-421.
- Rizza, G., 1974, Ceramiche figurate di Priniàs, in: *Antichità cretesi. Studi in onore di Doro Levi II* (Cronache di Archeologia 13), Catania, 153-160.
- 1978, Gli scavi di Priniàs e il problema delle origini dell'arte greca, in: *Un decennio di ricerche archeologiche I* (Quaderni de La ricerca scientifica 100), Roma, 85-137.
- 1983, Priniàs nelle fasi geometrica e orientalizzante, in: *ASAtene* 61, 45-51.
- 1991, Priniàs. La città arcaica sulla Patela, in: Musti, ed., 1991, 331-347.
- 1997, Gli scavi di Prinias (Creta), in: B. E. Barich & E. Campo, ed., *Missioni archeologiche italiane. La ricerca archeologica, antropologica, etnologica*, Roma, 125-128.
- Rizza, G., Palermo, D. & Tomasello, F., 1992, *Mandra di Gipari. Una officina protoarcaica di vasai nel territorio di Priniàs* (SMAG 5), Palermo.
- Rizza, G. & Rizzo, M. A., 1984, Prinias, in: *Creta antica. Cento anni di archeologia italiana (1884-1984)*, Roma, 227-256.
- Rizza, G. & Santa Maria Scrinari, V., *Il santuario sull'acropoli di Gortina I* (MSAMIO 2), Roma.
- Rizzo, M. A., 1984, Arkades, in: *Creta antica. Cento anni di archeologia italiana (1884-1984)*, Roma, 257-263.
- Rocchetti, L., 1969, Il deposito protogeometrico di Petrokephali presso Festòs, *ASAtene* 45-46, 181-209.
- 1972, Depositi sub-micenei e protogeometrici nei dintorni di Festòs, *ASAtene* 47-48, 41-70.
- 1978, La ceramica dell'abitato geometrico di Festòs a occidente del palazzo minoico, *ASAtene* 52-53, 169-300.
- 1993, La ceramica della necropoli di Curtes, *ASAtene* 66-67, 173-257.
- ed., 1994, *Sybrita, la valle di Amari fra Bronzo e Ferro I* (Ricerche Greco-Italiane in Creta Occidentale 2), Roma.
- Rolley, C., 1977, *Les trépieds à cuve clouée* (Fouilles de Delphes V, 3), Paris.
- 1994, *La sculpture grecque I: Des origines au milieu du 5^e siècle*, Paris.
- Romano, I. B., 1980, *Early Greek Cult Images*, Ann Arbor.
- 2000, The Dreros *sphyrelata*: A Re-examination of their Date and Function, in: C. C. Matusch, E. Brauer & S. E. Knudsen, ed., *From the Parts to the Whole. Acta of the 13th International Bronze Congress, Cambridge, Massachusetts, 1996, I*, Portsmouth, R. I., 40-50.
- Rombos, Th., 1988, *The Iconography of Attic Late Geometric II Pottery* (SMA Pocketbook 68), Göteborg.
- Rutkowski, B. & Nowicki, K., 1996, *The Psychro Cave and other Sacred Grottoes in Crete* (SMMAC II, 1), Warsaw.

- Sackett, H. & Musgrave, J. H., 1976, A New Figured Krater from Knossos, *BSA* 71, 117-129.
- Safer, F. & al-Iraqi, M. S., 1987, *Ivories from Nimrud*, Baghdad.
- Sakellarakis, I. A., 1976, Kretisch-mykenische Siegel in griechischen Heiligtümern, in: U. Jantzen, Hg., *Neue Forschungen in griechischen Heiligtümern. Internationales Symposium in Olympia 1974*, Tübingen, 283-308.
- 1983, Ανασκαφή Ιδαίου άντρου, *Prakt* 1983, 415-500.
- 1984, Ανασκαφή Ιδαίου άντρου, *Prakt* 1984, 507-599.
- 1985a, Η νέα έρευνα στο Ιδαίο άντρο (1982-1984), *Archaiologia* 15, 14-22.
- 1985b, L'Antro Ideo. Cento anni di attività archeologica, 1884-1984, *Atti dei Convegni Lincei* 74, 19-48.
- 1986, Η ιταλική αρχαιολογική αποστολή και το Ιδαίο 'Αντρο, *Lyktos* 2, 9-20.
- 1987a, Έκατο χρόνια έρευνας στο Ιδαίο 'Αντρο, *ArchEph*, 237-263.
- 1987b, 'Αρχαιολογική έρευνα για μία αρχαιοκαπηλία τó 1949 στην Κρήτη, in: Φίλια έπη εις Γεώργιον Ε. Μυλωνάν ΙΙ, Athen, 37-70.
- 1988a, The Idaean Cave. Minoan and Greek Worship, *Kernos* 1, 207-214.
- 1988b, Some Geometric and Archaic Votives from the Idaian Cave, in: R. Hägg, N. Marinatos & G. C. Nordquist, ed., *Early Greek Cult Practice. Proceedings of the Fifth International Symposium at the Swedish Institute at Athens, 26-29 June, 1986* (SSIA 4/38), Stockholm, 173-193.
- 1992, The Idaean Cave Ivories, in: J. L. Fitton, ed., *Ivory in Greece and the Eastern Mediterranean from the Bronze Age to the Hellenistic Period* (BM Occasional papers 85), London, 113-140.
- 1993, Ivory Trade in the Aegean in the 8th Century B.C.E., in: A. Biran & J. Aviram, ed., *Biblical Archaeology Today, 1990. Proceedings of the Second International Congress on Biblical Archaeology, Jerusalem 1990*, Jerusalem, 345-366.
- Sarre, F., 1922, *Die Kunst des Alten Persien* (Die Kunst des Ostens 5), Berlin.
- Schäfer, J., 1958, Elfenbeinspiegelgriffe des 2. Jahrtausends, *MDAI.A* 73, 73-87.
- 2000, *Konstantin Kavafis (1863-1933). Übersetzungen von ausgewählten Gedichten* (Akzidenzen 11), Tübingen.
- Schaeffer, C. F. A., 1949, *Ugaritica II*, Paris.
- Schattner, Th. G., 1990, *Griechische Hausmodelle. Untersuchungen zur frühgriechischen Architektur*, Berlin.
- Schefold, K., 1964, *Frühgriechische Sagenbilder*, München.
- Schiffler, B., 1976, *Die Typologie des Kentauren in der antiken Kunst. Vom 10. bis zum Ende des 4. Jhs. v. Chr.* (ArchSt 4), Frankfurt a. M.
- Schürmann, W., 1996, *Das Heiligtum des Hermes und der Aphrodite in Syme Viannou II: Die Tierstatuetten aus Metall* (BAGA 159), Athen.
- Schweitzer, B., 1969, *Die geometrische Kunst Griechenlands. Frühe Formenwelt im Zeitalter Homers*, Köln.
- Seidl, U., 1988, Urartu as a Bronzeworking Centre, in: J. Curtis, ed., *Bronzeworking Centres of Western Asia c. 1000-539 B.C.*, London, 169-175.
- 1999, Orientalische Bleche in Olympia, *ZA* 89, 269-282.
- Seipel, W., Hg., 2001, *7000 Jahre persische Kunst. Meisterwerke aus dem Irani-schen Nationalmuseum in Teheran*, Wien & Milano (Katalog der Ausstellung Wien, Bonn 2001).

- Shaw, J., 1989, Phoenicians in Southern Crete, *AJA* 93, 165-183.
- 1998, Der phönizische Schrein in Kommos auf Kreta (ca. 800 v. Chr.), in: R. Rolle & K. Schmidt, Hg., *Archäologische Studien in Kontaktzonen der antiken Welt* (VJGWH 87), Göttingen, 93-104.
- Shaw, J. W. & M. C., ed., 2000, *Kommos. An Excavation on the South Coast of Crete by the University of Toronto and the Royal Ontario Museum under the Auspices of the American School of Classical Studies at Athens. Vol. 4: The Greek sanctuary, with Contributions by Paul J. Anderson*, Princeton.
- Simon, E., Hirmer, M. & Hirmer, A., 1976, *Die griechischen Vasen*, München.
- Snodgrass, A. M., 1971, *The Dark Age of Greece. An Archaeological Survey of the Eleventh to the Eighth Centuries BC*, Edinburgh.
- Staatliche Museen zu Berlin, Hg., 1992, *Das Vorderasiatische Museum*, Mainz.
- Stampolidis, N. C., 1990, Eleutherna on Crete. An Interim Report on the Geometric-Archaic Cemetery, *BSA* 85, 375-403.
- 1993, Ελεούθερνα 3,1 (Ausstellungskatalog, 1993), Rethymno.
- 1994, Ελεούθερνα. Από την γεωμετρική και αρχαϊκή νεκρόπολη, Rethymno.
- 1996, Αντίποινα, Rethymno.
- 1998, Imports and Amalgamata: the Eleutherna Experience, in: Karageorghis & Stampolidis, ed., 1998, 175-185.
- Stampolidis, N. C. & Karetsou, A., ed., 1998, Ανατολική Μεσόγειος. Κύπρος - Δωδεκάνησα - Κρήτη 16ος-6ος αι. π. Χ. (Katalog der Ausstellung Museum Iraklion 1998), Iraklion.
- Stampolidis, N. C., Karetsou, A. & Kanta, A., ed., 1998, *Eastern Mediterranean. Cyprus - Dodecanese - Crete. 16th-6th cent. B.C.*, Iraklion (Ausstellung Iraklion 1998, editio minor von Stampolidis & Karetsou 1998).
- Strommenger, E., 1962, *Fünf Jahrtausende Mesopotamien*, München.
- Sweeney, J., Curry, T. & Tzedakis, Y., ed., 1988, *The Human Figure in Early Greek Art*, Washington DC.
- Theophanides, B. D., 1956, Ναὸς Ἡραὸς Σαμίας ἐν Κυδωνία, Κρήτης, *ArchEph*, 218-224.
- Tiré, C. & van Effenterre, H., 1978, *Guide des fouilles françaises en Crète*, Athènes & Paris, 93ff.
- Tölle, R., 1964, *Frühgriechische Reigentänze*, Waldsassen.
- Tsatsake, N., 1998, Η πρωτογεωμετρική και γεωμετρική κεραμική στην Κρήτη, Rethymno.
- Tzedakis, I., 1971, Λάρνακες 'Υστερομινωικοῦ νεκροταφείου Ἀρμένων Πεθύμνης, *AAA* 4, 216-222.
- Tsipopoulou, M., 1997, Phatsi Drogara: Un dépôt de céramique de la fin de l'âge du bronze et du début de l'âge du fer provenant de Crète Orientale, in: Driesen & Farnoux, éd., 1997, 455-484.
- Tyree, E. L., 1974, *Cretan Sacred Caves. Archaeological Evidence*, Ann Arbor.
- Verlinden, C., 1984, *Les statuettes anthropomorphes crétoises en bronze et en plomb, du IIIe millénaire au VIIe siècle av. J.-C.* (ArchTr 4), Louvain-la-Neuve.
- von Oppenheim, M., 1931, *Der Tell Halaf. Eine neue Kultur im ältesten Mesopotamien*, Leipzig.
- Wartke, R., 1993, *Urartu, das Reich am Ararat* (KAW 59), Mainz.

- Watrous, L. V., 1996, *The Cave Sanctuary of Zeus at Psychro. A Study of Extra-Urban Sanctuaries in Minoan and Early Iron Age Crete* (Aegaeum 15), Liège.
- Webb, V., 1996, Faience and Glass, in: Coldstream & Catling, ed., 1996, 599-610.
- Wedde, M., 2000, *Towards a Hermeneutics of Aegean Bronze Age Ship Imagery* (Peleus 6), Mannheim.
- Wegner, M., 1968, *Musik und Tanz* (ArchHom III U), Göttingen.
- Whitley, J., 1998, From Minoans to Eteocretans: The Praisos Region 1200–500 BC, in: Cavanagh et al., ed., 1998, 27-39.
- Whitley, J., O'Connor, K. & Mason, H., 1995, Praisos III: A Report on the Architectural Survey Undertaken in 1992, *BSA* 90, 405-428.
- Whitley, J., Prent, M. & Thorne, S., 1999, Praisos IV: A Preliminary Report on the 1993 and 1994 Survey Seasons, *BSA* 94, 215-264.
- Wicke, D., 1999, Altorientalische Pferdescheuklappen, *UF* 31, 803-852.
- Wiggermann, F. A. M., 1993-97, s. v. Mischwesen A, *RLA* 8, 222-246.
- Wiggermann, F. A. M. & Uehlinger, C., 1998-2001, s. v. Nackte Göttin, *RLA* 9, 46-64.
- Winter, I., 2000, *Le palais imaginaire: scale and meaning in the iconography of Neo-Assyrian cylinder seals*, in: C. Uehlinger, ed., *Images as media. Sources for the cultural history of the Near East and the Eastern Mediterranean (1st millennium BCE)* (OBO 175), Fribourg & Göttingen, 51-87.
- Wittmann, B., 1992, Babylonische Rollsiegel des 11.-7. Jahrhunderts v. Chr., *BaM* 23, 169-289.
- Xagorari, M., 1996, *Untersuchungen zu frühgriechischen Grabsitten. Figürliche plastische Beigaben aus geschlossenen Grabfunden Attikas und Euböas des 10. bis 7. Jhs. v. Chr.*, Mainz.
- Xanthoudides, S., 1904, 'Εκ Κρήτης, *ArchEph*, 1-56.
- 1918, 'Αρχαιολογική περιφέρεια: Δρῆρος, *ArchDelt* 4, 1918 Par, 23-30.
- Xipharas, N., 1998, Η κατάληψη του χώρου στην πρωτογεωμετρική και γεωμετρική Κρήτη, Rethymno.
- Yon, M., 1973, Le calathos chypriote au XI^e s. av. J.-C. et la décoration figurée, in: *Salamine de Chypre IV: Anthologie salaminienne*, Paris, 3-17.
- Younger, J. G., 1988, *The Iconography of Late Minoan and Mycenaean Sealstones and Finger Rings*, Bristol.

Defining identities: Greek artistic interaction with the Near East

Gail L. Hoffman*

Cultural contacts

In an earlier project, I examined the archaeological evidence for cultural contacts between Greece and the Near East, attempting to define more carefully the artistic environment in Greece (specifically Crete) during the first millennium BCE.¹ In this work, a primary concern was to determine whether contacts and interactions between the Greek and Near Eastern artistic worlds occurred primarily through imports and intermittent contact with traders or whether foreign populations (of artisans or other people) were also resident in Greece. The types of borrowing that could occur from the observation of objects would seem to differ from the kinds of borrowing possible when artisans actually met and talked. Hence it seemed necessary to specify as fully as possible the social environment surrounding artistic contacts before moving on to consider the nature of artistic interactions, exchanges, and innovation.

As it turned out, identifying imports and specifying their eastern sources as well as demonstrating from the archaeological record the presence of immigrants proved fiendishly difficult. In the case of imported objects, especially ivories and bronzes, there was no scholarly consensus about their exact Near Eastern sources. This was both because examination of the ivories and bronzes found in Greece remains incomplete and the locations of production in the Near East have not yet been fully established. In many instances, it was only possible to state that an import to Greece was pro-

* I would like to thank Dr. Christoph Uehlinger for inviting me to join the Fribourg conference and all the participants who made my week very pleasurable and educational. Discussion during the conference helped me enormously with this paper. I would also like to thank John Matthews and Yale University for providing some financial support for travel to the conference and the Center for Hellenic Studies for providing an office and the time to rework this paper.

¹ Hoffman 1997. See now the important volume Karageorghis & Stampolidis 1998. This arrived too late for me to incorporate it fully within this text.

bably "oriental" and to acknowledge the variety of eastern sources proposed by scholars. Further work is needed on the Near Eastern objects, especially efforts to identify places of production, before a greater understanding of their significance in Greek contexts can be gained.²

A better understanding of the eastern centers of production will, of course, allow us to re-examine several interesting questions. For example, did imported objects in the Greek world originate in one or a few locations or did they come from the entire spectrum of eastern production sites? Another question that must be considered is why some types of Near Eastern imports are almost totally absent. For example, with the exception of a few so-called Lyre Player seals, there are no other Near Eastern seals found in Iron Age Crete, even though such items are easily transported, frequently exchanged, and are often found at other sites long distances from their place of manufacture.³

A critical appraisal of import studies makes apparent that one of the underlying assumptions was that identification of the production source for an import also identified cultural groups that were in direct contact (for Crete this most often meant Phoenicia or North Syria).⁴ However, this is not necessarily the case. Some of the imports may have reached Crete and Greece through intermediaries. As for identifying immigrant presence, the archaeological record from Crete, at least, does not demonstrate it conclusively. And yet, it is the evidence from Crete that is most often cited as proof that eastern craftsmen were actually resident in the Greek world. This presents a problem. How can analysis of any interaction between the Greek and Near Eastern artistic worlds move forward if the foundation, that is, the quality of basic evidence is insecure? Looking more closely at some of the Cretan material, it became apparent that in many cases in which immigrant presence had been asserted, an excavator proposed a tentative interpretation that was then taken by others as fact. This fact (or really factoid)⁵ was used as a basis for expanding claims about the role of foreigners within Greek society.

Probably the best known of these instances is the so-called Tekke jewelry,⁶ a collection of raw material and finished pieces that was buried in two clay vessels underneath the threshold of a re-used Minoan tholos tomb.

² Much of this work is underway. Barnett 1982; Curtis 1988 and 1994; Gubel 1983 and 2000; Herrmann 1986, 1996, and 2000; Winter 1976 and 1988.

³ This point was driven home to me by Margaret Cool Root. I do not include in this statement scarabs which are quite common. Boardman (2000) provides a possible explanation in that some eastern objects found no use in the Greek world.

⁴ On the problematic use of the term Phoenicia, see my comments Hoffman 1997: 9, 14-15 and Boardman 1990b: 10-11.

⁵ For a definition of this term, Maier 1985.

⁶ Osborne 1996: 49; Higgins in Coldstream & Catling 1996: 540-541; Coldstream 1993: 99; Morris 1992: 157-158; Hurwit 1985: 42; Burkert 1983: 118, 115 to name a few. Hoffman 1997: 189 commenting on this.

Boardman, one of the excavators, proposed that the mixture of gold and electrum dumps and bars with finished pieces of jewelry indicated that the deposit belonged to a jeweler. Then, because of the nature of its burial (near the doorway to a tomb), Boardman likened this to a Near Eastern foundation deposit. From these observations, he extrapolated that the tomb belonged to a Near Eastern jeweler and that the Tekke jewelry (as well as other pieces found on Crete) belonged to the production of this immigrant jeweler's workshop.⁷

These basic assumptions are questionable.⁸ First, there is little evidence that jewelers in antiquity possessed such wealth. Generally a patron supplied the gold or other metal to be worked by a jeweler.⁹ Nor does it seem that hoards were intended to reflect the identity, that is, the occupation of their owner (they are generally collections of valuables buried at a time of insecurity). Finally, I have discovered no parallel in Near Eastern practice for placing a hoard to identify one's occupation beneath the foundation of a tomb.¹⁰ Indeed, it seems that any claim for the presence of an immigrant jeweler from the Tekke material must be based, not on the nature of the deposit, but on an analysis of the jewelry itself and an attempt to specify whether it was the creation of a foreigner living on Crete. It might prove fruitful, then, to re-examine the Tekke jewelry, related Cretan jewelry, and even other eastern influenced gold work from Greece, such as the Areopagus "Rich Lady" earrings, the Eleusis jewelry and the recently discovered objects from Lefkandi in order to determine whether they share basic production characteristics and then to examine whether it is possible to localize a source (or sources) for this production.¹¹

Studies of imports and material evidence for immigrants necessarily also touched on fundamental concerns of archaeology, most notably, what can be inferred from physical objects about the groups who made them? As the question has been phrased, can "ethnicity" be identified from the analysis of artifacts? (Do pots = people?) It might better be re-phrased now, can production groups be identified from these objects?¹² Archaeologists

⁷ Boardman 1967; 1970: 15-16; 1999: 56-57.

⁸ Hoffman 1997: 191-245 where I argue this case in detail. Stampolidis (1998a: 76) now also doubts Boardman's interpretation.

⁹ Mersereau 1991: 308; Rowlands 1971: 211; Ogden 1992: 578; Stampolidis 1998a: 76.

¹⁰ Hoffman 1997: 195-213; on hoards in general, Knapp, Muhly & Muhly 1988: esp. 235-238.

¹¹ Boardman 1967: pls. 7 & 8, 59-61; Hoffman 1997: 213-245 (for the Tekke jewelry). Other Cretan objects: Platon 1960: 298-307; Boardman 1961: 134-138; Levi 1945: 313-329; Coldstream & Catling 1996: 539-542 esp. 219.f91 and 18.f3; Lebessi 1975: 169-176. Areopagus "Rich Lady": Smithson 1968: 77-116, esp. 115. Eleusis: Higgins 1969: 145-146. Lefkandi: Catling 1986-87: 12-13, cover illustration; Popham & Lemos 1996: pl. 136, esp. Toumba 63.18-24 & 27,28,30; 59.26; 38.29, 40, 41; 71.17; 74.32. Anavyssos: Verdelis & Davaras 1966: 97.

¹² These questions were refocused by Bernal (1987 and 1991), who most vociferously asked if racial prejudice caused scholars to underestimate the involvement of eastern

generally reason that repeatedly associated types of objects can be related to an "archaeological culture".¹³ The discovery of sauceboats, urfurnis ware, and corridor houses, then, has been associated with EH II culture in Greece. This is fine as far as it goes; it is a means for organizing the material which archaeologists study. However, subsequent assumptions (e.g., that archaeological cultures can then be correlated with the activities of communities or even specific ethnic groups and that the movements of these groups can be inferred from the geographic and temporal distribution of objects) are much less secure. Such assumptions now appear overly simplistic and recent work has shown that any relationship between the analysis of objects and the study of groups of people is extremely complex. Indeed, contrary to previous assumptions, specific types of tools, dwellings, and burial do not necessarily identify specific ethnic groups.¹⁴ Yet, some recent studies of Greek finds still rely on such outmoded interpretations, for instance, claims that cremation burials associated with specific pottery signal the arrival of foreigners at Aphrati (Arkades).¹⁵

Outmoded interpretations also exist in the attribution to Phoenician workmanship of certain types of objects found in a variety of Cretan contexts. Many of these objects are assigned to Phoenician craftsmen because literary sources say these were traditional Phoenician crafts or because the iconography is considered Egyptianizing. Rarely are close parallels from Phoenician contexts available. Such material includes faience, ivory carving, bronze relief bowls, and pottery, much of it found in north central Crete (especially the cemeteries around Knossos and at the Idaean Cave) and dated from the tenth through the seventh centuries BCE.

In the study of Iron Age Crete, a tendency also exists to interpret the physical evidence for Phoenician presence according to whether an early or late date for Phoenician colonization of the Mediterranean and for the transmission of the alphabet is favored. Such seems to be the case in the varied dates and interpretations of the Phoenician inscribed bowl from Tekke Tomb J (*fig. 1*) and the Kommos tripillar shrine (*fig. 3*). Cross and

peoples in the developments of Greek civilization? The answer here seems to be, no. Rather unproven scholarly assumptions predisposed the interpretation of material evidence in a specific way. Some of the responses to Bernal, Lefkowitz 1996; Lefkowitz and Rogers 1996; *JMA* 1990/1: 53-137; 1990/2: 247-282; Vermeule 1992. The dialogue has been largely counterproductive, though it can be hoped that interest in Greek borrowings from the Near East has been piqued. In fact Boardman (2000: 324) suggests the scale has tipped too far the other way. "The study of this relationship [Greece and the Near East] has been ... slightly hampered by an extreme desire not to allow the Greeks too much independence of choice or invention, especially at the expense of any eastern or Egyptian source."

¹³ For a fuller discussion of points made below, Hoffman 1997: 10-17.

¹⁴ Kramer 1977; Ucko 1969-70; Ucko 1989: xiii-xix; Shennan 1989: 5-6; Conkey 1990: 8.

¹⁵ Boardman 1999: 60; idem 1970: 20-21. Contra, Hoffman 1997: 165-172. See now Kanta & Karetsoy 1998.

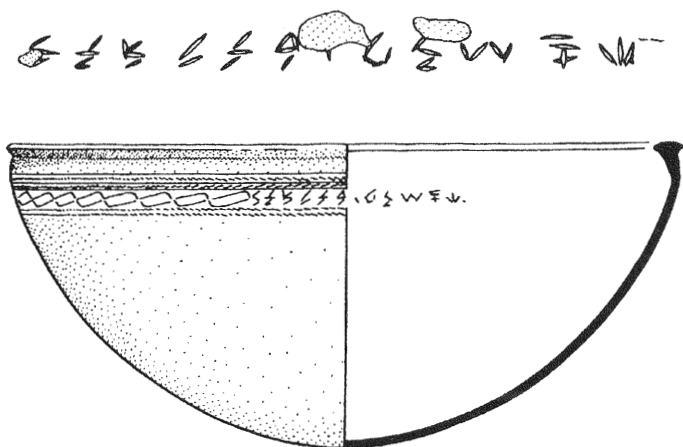


Fig. 1 Bronze bowl with Phoenician inscription from Tekke Tomb J, ca. 900 BCE [drawing Roger Howell & Elizabeth Catling after Coldstream & Catling 1996: fig. 157, courtesy of the British School at Athens].

Puech, proponents of early alphabet transmission, date the bowl's production palaeographically to the late eleventh century.¹⁶ Negbi, a proponent of early Phoenician colonization, interprets the tripillar shrine as evidence for Phoenician activity in the Mediterranean already in the tenth century BCE (on both, see further below).

Some scholars have argued that the many fragments of Phoenician transport amphorae found at Kommos and dated c. 900 BCE¹⁷ indicate a Phoenician presence in the Aegean at this time, claiming that Phoenician objects were carried by Phoenician traders. While this may be true (and literary sources as well as the general view of Phoenician culture predispose us to such an interpretation), in fact, there is nothing in the mere presence of the objects which precludes their having been transported by other people.¹⁸

It is, indeed, becoming rare for claims of immigrant presence to rest solely on the evidence of imports. Usually, imported objects are linked interpretively with other evidence viewed as corroborative. Returning, then, to the bronze bowl with a Phoenician inscription (*fig. 1*), this hemi-

¹⁶ *Infra*, n. 21.

¹⁷ Bikai 2000. Bikai observes "the total number of Phoenician vessels was not great ... a good number ... are the product of a single shipment." They should date ca. 900 BCE. Shaw 1989: 181-182 where he mentions with other references more than 200 fragments. See now Shaw 1998: 18-21; Shaw & Shaw 2000.

¹⁸ Most often it is assumed that pottery was carried by the people who produced it. Hence the appearance of Phoenician pottery means the presence of Phoenician traders; the appearance of Euboean pottery, the presence of Euboeans. Although this assumption may prove true, the evidence from shipwrecks (e.g., the LBA Ulu Burun wreck with its mixture of goods, including a china barrel of Cypriot pottery) should make us cautious.

spherical bowl, described as a probable import from the Levant, was found in chamber tomb J at Tekke (a cemetery outside Knossos).¹⁹ It has a heavy lip and thick walls leading the excavator to propose it was cast rather than hammered. The tomb contained multiple burials ranging from the tenth to early ninth centuries BCE and the bowl was apparently associated with the later material. Thus, the archaeological context suggests a date around 900 BCE for the deposition of the bowl.²⁰

The 12-letter Phoenician inscription is lightly engraved just below the rim. It has been dated palaeographically as early as the third quarter of the eleventh century,²¹ though a date around 1000 BCE has been proposed by Lipiński, while Sznycer would place it around 900 BCE.²² Although it has been argued that the inscription should date substantially earlier than the deposition of the bowl, Sznycer and Millard make clear that the inscription could comfortably date close in time to the archaeological context.²³

The not completely deciphered inscription reads essentially: "The bowl of 'X', son of 'Y'," and has been identified as a formula of ownership.²⁴ As a result, some have speculated that rather than an object of trade, this bowl belonged to an early Phoenician resident at Knossos.²⁵ Although an attractive conjecture, the Phoenician inscription on its own does not demonstrate that a Phoenician was buried in this grave on Crete. The bowl might have been a gift to a Cretan customer, or perhaps already in antiquity it was stylish to have one's name written in a foreign or (for that matter at such an early date) in any language. This bronze bowl raises the possibility of a foreign presence, but additional corroborative evidence is required to support such a claim. Indeed, there is no further sign from the burial or associated objects that a Phoenician rather than a Cretan with an exotic object was buried in Tekke Tomb J.

Recognition of problems inherent in straightforwardly equating objects with people has resulted in a trend towards emphasizing specific aspects of objects (e.g., artistic style or techniques of production) as a better means for identifying who was responsible for an object's manufacture. In the Greek world, artistic style has been used to address questions of ethnicity more than of production groups. Noting that the process of creating an

¹⁹ Coldstream & Catling 1996, vols. I-III, Tekke J.fl, 30, 563-564; Catling 1976-77: 12-13 and figs. 27 and 28 where he originally suggested it might be a Cypriot type. Now Coldstream & Catling 1996, vol. II, 564 where Catling states "probably an import from the Levant." On the inscription, Sznycer 1979.

²⁰ Coldstream 1982: 271-272.

²¹ Puech 1983: 389 (third q. eleventh C.); idem 1986: 168; Cross 1980: 15-17 (ca. 1000 BCE); idem 1986: 125-126 n. 12; Naveh 1982: 41 (later eleventh C.).

²² Lipiński 1983: 129-133; Sznycer 1979.

²³ On the problems of palaeographical dating for Phoenician inscriptions, Lipiński 1990; Millard 1976: 140-142.

²⁴ On the use of such formulae of ownership on bronze arrowheads, Cross 1993.

²⁵ Negbi 1992: 608; Coldstream 1982: 271.

ethnic identity may involve the self-conscious use of symbols and that such expression might be visible in the archaeological record, some scholars now view artistic style as a possible indicator of ethnicity.²⁶ That is, rather than claiming that an object or complex of objects reflect an ethnic group, it is now argued that objects inevitably exhibit ethnic identity in their style because they are necessarily produced within the contexts of specific ethnic or cultural groups.²⁷ Such assumptions are found in the interpretation of finds from Crete, for example, in studies of the ivories and bronze relief work from the Idaean Cave. In both these cases, style is used to identify the probable ethnicity of craftsmen, while a combination of stylistic attributes, location of production, and technical skills needed to produce such objects are claimed as evidence that these foreign craftsmen were actually resident on Crete.²⁸

For such arguments to bear weight, it is necessary first to demonstrate that the objects were made on Crete, otherwise they might better be termed imports. Such a case has most convincingly been made for the bronze tympanum from the Idaean Cave (*pl. LII:1*). This circular bronze relief depicts winged genii beating cymbals, apparently to drown out the cries of the infant Zeus and hence protect him from his father Kronos. Although the scene looks eastern in many of its stylistic details, its subject seems to render a story specific to ritual at the Idaean Cave. While not conclusive, most would argue that such an object was made on commission for the Cave. Further, the number of other bronze reliefs from the Idaean Cave and the general lack of comparanda for these reliefs in the Near East also suggest a production within the island.²⁹ Once local production was claimed for the

²⁶ Others view style as an indicator of style group, workshop or location of production. However the very notion that any of these groups would (or could) only produce one style might be questioned.

²⁷ Shennan 1989: 18; Sackett 1982: 59-112; idem 1985; idem 1990: 32-43; Brendel 1979: 54-55. Pasztory (1979: 17) cautions that the fact that a group does not have a recognizably distinctive artistic style does not mean that it is not an ethnic group.

²⁸ Commenting on this, Hoffman 1997: 156-165. For discussion of the bronzes from the new Idaean Cave excavations, Matthäus 1998.

²⁹ Recently, Sakellarakis has also argued that Phoenician ivory craftsmen actually worked at the Idaean Cave. Noting that Phoenician ivories from the Cave are primarily parts of large furniture that would require assembly *in situ*, Sakellarakis claims this must have occurred through the presence of skilled craftsmen at the Cave itself. Sakellarakis 1993: 360-361; idem 1992: 116-117. This is an interesting proposal. If accurate, it would provide another kind of argument for the presence of immigrants on Crete. There are Greek literary sources (e.g., Philostratus *Vita Apollonii* 5.20), that raise the possibility of itinerant craftsmen (in Philostratus, sculptors) and also imply that some craft skills might be closely guarded by guilds, thus making casual transference simply from seeing imported objects unlikely. Indeed, the question of whether there were itinerant craftsmen in the Greek world at this time has not been fully considered; it should certainly be examined. See now Borell & Rittig 1998: 154-161; Bloedow 1997: 439-447; Stampolidis 1998a: 74-75. Literary, archaeological, and especially textual evidence for the

Cretan bronzes, then style was used to determine the ethnicity of their craftsmen. Various stylistic assessments were made for the bronzes from the Idaean Cave: Phoenician, North Syrian, Greek.

In his early assessment of the bronzes, Kunze admitted that the technical skills and the extensive oriental influences probably required the presence of eastern (he proposed Phoenician) craftsmen. Nonetheless, he concluded that the artisans were themselves Cretans based on the figural composition (with an emphasis on vertical and horizontal axes to the exclusion of narrative structure or unity of scale), the liveliness of the forms, and the use of motifs from a variety of regions in the Near East and Crete.³⁰ Like Kunze, Dunbabin did not claim that any of the preserved shields were necessarily made by foreigners, but he posited that only the extended contact of an eastern master-craftsman with Cretan students could explain the Phoenician proportions and physical types. Thus, he argued that a Phoenician craftsman must have been living on Crete to effect such artistic transmissions.³¹ Boardman extended this point, adding that the close resemblance of the shields to oriental models as well as the resistance of their style to hellenization argued for a prolonged presence of foreign craftsmen (in his opinion, North Syrian, not Phoenician) at the Cave.³² Braun-Holzinger and Matthäus have now carefully documented the mixture of different eastern styles and iconography found on the Idaean Cave tympanum – North Syrian, Assyrianizing, even Mesopotamian – while also re-emphasizing links to other bronze work from Crete and the Greek world.³³ They note the lack of any convincing parallels in the Near East for such mixtures of style and iconography. Returning to Kunze's original assessment, Matthäus argues that the tympanum was the production of a Cretan workshop. No one, however, has considered whether the shields might be products of itinerant craftsmen. The question of the mobility of craftsmen in the Greek world should certainly be explored further.³⁴

Such interpretations have, of course, been challenged. Perhaps the most critical has been Muhly who doubts the underlying assumption that it is possible to distinguish on the basis of art historical analysis true Phoenician imports from objects made by Phoenicians craftsmen working in the Aegean from objects produced by Greek apprentices trained by a Phoenician master-craftsman.³⁵

Theoretical complaints can also be expressed concerning the notion of relating style and ethnicity. Definitions of ethnic groups are, at the mo-

mobility and social status of artisans are fuller in the Near East. Zaccagnini 1983; Sasson 1968.

³⁰ Kunze 1931: 264, 32, 48ff.

³¹ Dunbabin 1957: 40-41.

³² Boardman 1961: 151; idem 1999: 58.

³³ Braun-Holzinger & Matthäus 2000: 298-310.

³⁴ Supra n. 29.

³⁵ Muhly 1985: 183.

ment, hotly debated. Following Shennan's suggestion that the term 'ethnic group' "...should refer to self-conscious identification with a social group at least partly based on specific locality or origin,"³⁶ one might claim that style could signal ethnicity if a group made a conscious attempt to identify itself in this way. Still, other scholars caution that, even where stylistically distinctive traditions can be identified in the material record, this might indicate training skills and logistics of production rather than ethnicity.

Hence, "there is no necessary one-to-one correlation" between objects, artistic styles or even languages and "what a living group may consider the extent of its own culture."³⁷ This is not to say that style can never express ethnic identity, but simply to caution that it is the context in which style is deployed that will determine whether it signals ethnic identity.

For instance, it has been argued that attempts to signal ethnic identity through style often occur in contexts of competition and are carried out through comparison.³⁸ But when in the course of cultural developments do ethnic groups first appear? Some scholars trace such developments as far back as the first city-states, claiming that ethnicity appears within the orbit of early state formation,³⁹ while others would claim it as a later development. It will be necessary, then, to consider whether we can even properly speak of ethnic groups in first millennium Greece.⁴⁰

In addition, even if it is determined that ethnic groups did exist or developed during the first millennium and it is accepted that style may indicate ethnicity, there could still be groups for whom the identification of a specific artistic style will prove difficult. Here one immediately thinks of Phoenician art, for which any definition of style has proven difficult. This is no doubt in part because the "Phoenicians" were not a single ethnic group.⁴¹ But even defining a Tyrian or Sidonian style may prove a challenge.⁴² Efforts to identify production groups seem a more appropriate direction for future work, rather than attempting to reveal ethnicity of craftsmen from artistic style. Similarly, in the case of the Idaean Cave bronze reliefs and the many other eastern or eastern influenced reliefs in the Greek world, a primary concern should be their production relationships rather than the ethnic identity of their producers.

³⁶ Shennan 1989: 14; Kamp & Yoffee 1980: 88; Kramer 1977: 91, 94-95, 105.

³⁷ Ucko 1989: xvi.

³⁸ Shennan 1989: 16; Hodder 1979: 446-454; Conkey & Hastorf 1990: esp. intro. chs. 2 & 3; Hall 1997: 32.

³⁹ Shennan 1989: 14-15; Smith 1986: 45; Kamp & Yoffee 1980: 87; Bentley 1987: 24-55.

⁴⁰ Renfrew 1993: 21; Hall 1997: esp. 65 and xiii.

⁴¹ Frankenstein 1979: 288; Markoe 2000: 10.

⁴² Gubel 1983; Markoe 1990: 13-26; idem 2000: 143-169. I have wondered whether the eclecticism of so-called Phoenician products might be in part the result of a craft industry that was especially responsive to market demands.

Moving beyond issues of style and imported objects, more complicated arguments have also been made for immigrant presence on Crete. Coldstream, for example, proposed that Phoenicians were operating an unguent factory near Knossos, and Shaw suggested that a temple excavated at Kommos may have a Phoenician shrine built within it. Once again, caution is in order. Coldstream hypothesized the unguent factory from the presence of imported Black-on-Red juglets (claimed to have contained unguents) followed by the appearance of Cretan made imitations (*fig. 2*). Coldstream reasoned that the imported vessels would have established a demand for unguents, while Cretan imitation juglets were then commissioned by Phoenicians who had opened up shop on the island to produce their unguents locally.⁴³ Such arguments must take into account economics and trade as well as the interpretation of physical objects vis-à-vis foreign presence.⁴⁴ Although this case is an intriguing suggestion, it seems just as likely that the imitation vessels indicate a local production of imitation unguents or a repackaging of imported unguents. There seems no necessary evidence here for Phoenicians living on Crete.⁴⁵

There are questions to ask as well about Shaw's proposal regarding the tripillar shrine at Kommos. At that site, Shaw excavated a series of small rectangular buildings, designated Temple A and B. Temple B, built around 800 BCE, was a rectangular temple with a bench along the north (and perhaps also south) wall (*fig. 3*).⁴⁶ The focus of worship was a structure located toward the west end, which he dubbed the tripillar shrine. This installation was built around 800 BCE and then embellished around 750 BCE with the addition of a bronze shield used as a backdrop for the pillars and three small votives placed between the pillars, a Greek bronze horse and two imported faience figurines (a Sekhmet and Nefertum).

Arguing that there were no close parallels in Greece or Crete, Shaw linked the tripillar structure to Phoenician ritual, concluding that it provided good evidence for prolonged Phoenician presence at Kommos. Shaw further speculated that Kommos functioned as a "watering and trading point" for Phoenicians traveling further west and perhaps as a transshipment point for inland trade to places such as the Idaean Cave. The small shrine within Temple B, then, was viewed as a potential place of worship for Phoenicians as well as local residents.⁴⁷ Although Shaw's conclusions were hypothetical, they have been treated as fact and have even been expanded. Some scholars now treat the entire structure, Temple B, as Phoe-

⁴³ Coldstream 1984: 122-137; idem 1982: 268-271. A similar case argued for Rhodes, Coldstream 1969.

⁴⁴ Jones 1993: 293-303.

⁴⁵ Hoffman 1997: 176-189.

⁴⁶ Shaw & Shaw 2000: 14-24.

⁴⁷ Shaw 1989: 165-183; Shaw & Shaw 2000: 21 and n. 42 for references to other discussions.

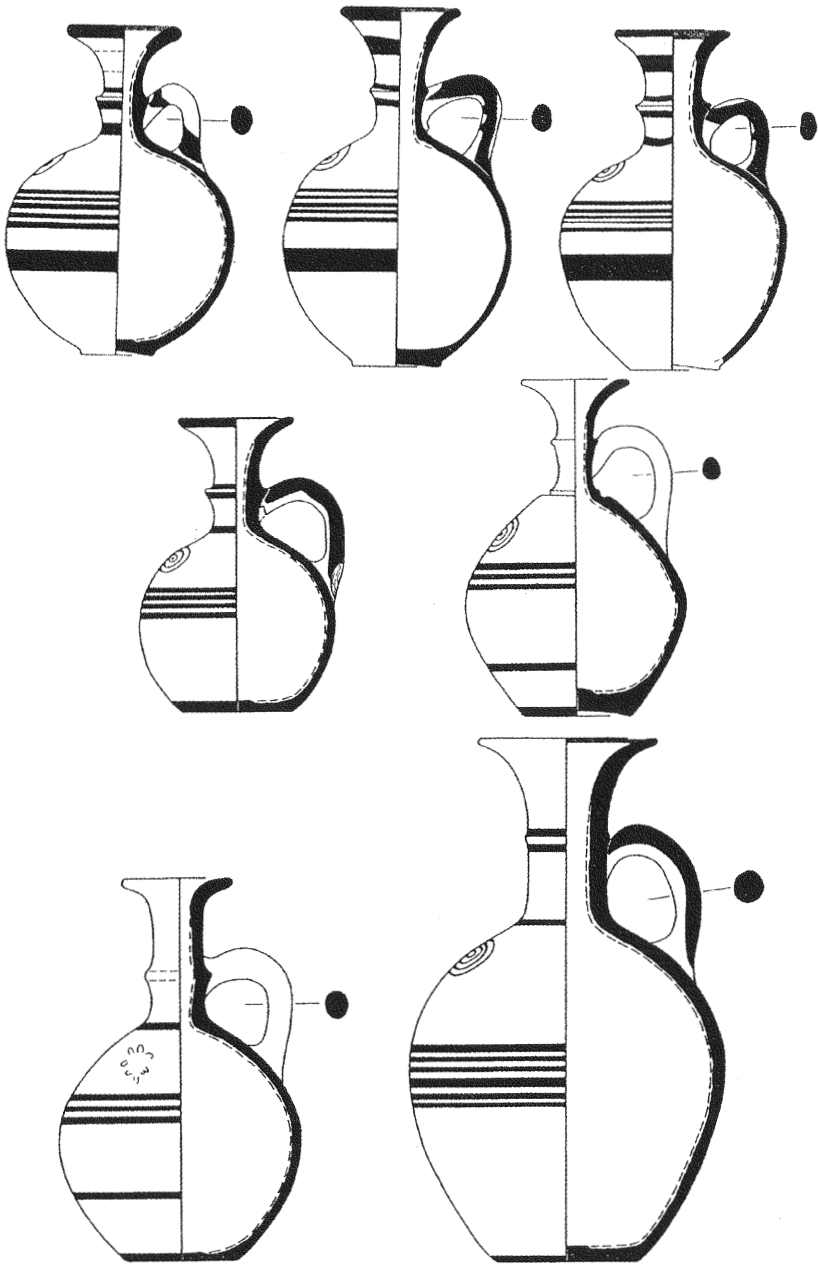


Fig. 2 Black-on-Red imports (upper row, KMF 285.80, 285.49, 285.45) and imitations (middle and lower rows, KMF 219.56, 218.6, Fortetsa 1399, 1432) from the North and Fortetsa cemeteries of Knossos, ca. 750 BCE [drawings by author].

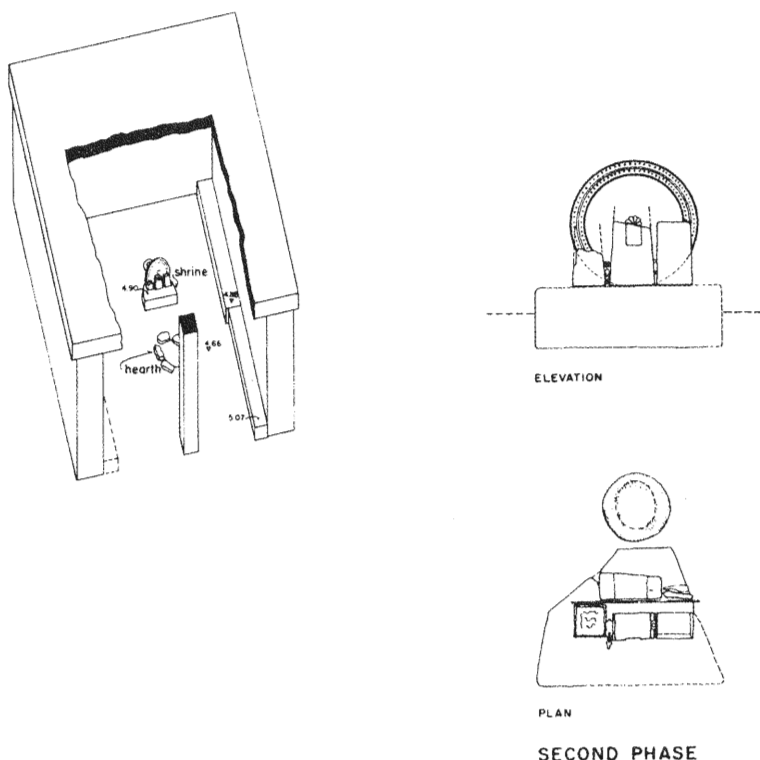


Fig. 3 Kommos: Temple B and tripillar shrine, ca. 800-750 BCE [after Shaw & Shaw 2000, pls. 1.31 and 1.32, courtesy of J. W. Shaw].

nician. Going even further, Temple A dating perhaps to the late eleventh or early tenth century is taken as evidence for Phoenicians living on Crete already by the tenth century, since it is built on the same spot.⁴⁸

Here questions of ritual must be raised. Is it only modern prejudice that causes us to query whether a Phoenician religious structure would have been permitted within a Cretan temple?⁴⁹ If one accepts the tripillar shrine as Phoenician (and there certainly is abundant evidence for the worship of aniconic representations of deities in the Phoenician world),⁵⁰ must we also take Temple B as a Phoenician structure? Could Temple B thus indicate the introduction of a foreign cult to a coastal city engaged in intensive trade?⁵¹

⁴⁸ Negbi 1992: 608-609.

⁴⁹ Hoffman 1997: 172-176.

⁵⁰ Shaw 1989: 174-175; Markoe 2000: 122.

⁵¹ Such a phenomenon is well documented in later periods, e.g. Isis cults. See Shaw 1998: 18-21.

Perhaps another explanation is feasible. Temple B and the tripillar shrine were built by local residents of the area around Kommos, but under the influence of Phoenician traders.⁵² Both local inhabitants and Phoenician visitors would recognize hearths, benches, pillars, and offering tables as parts of a cultic apparatus. Temple B and its tripillar shrine reflect the accommodation of both local cult and foreign worshippers.⁵³ This may be further signaled by the offerings placed between the pillars during a second phase of the tripillar shrine – a Greek bronze horse with a Sekhmet faience figure placed above it in one cleft and a faience Nefertum in another.⁵⁴ Maria Shaw has perceptively noted that Sekhmet and Nefertum are two of the most common faience figures found in Cretan contexts.⁵⁵ The offering of these particular faiences was perhaps a conscious choice on the part of the Phoenician visitors or Cretan worshippers because they provided the best parallel with local deities and ritual.⁵⁶ Joseph Shaw has proposed that a trinity was worshipped in Temple B, a trinity that is found elsewhere in Cretan iconography of the Early Iron Age.⁵⁷ Thus, Shaw writes, “the Cretan triad of Apollo, Leto, and Artemis, a recognizable part of Cretan (and Greek) cosmology is suggested to have been reflected for the Cretans by the form of the three pillars.” Phoenician worship, then, could be accommodated within the temple because of an “already existing correspondence between the religious beliefs of the two cultures.”⁵⁸

The cases for immigrant presence on Crete, then, have been argued in various ways: sometimes simply through the presence of imports in a direct “pots = people” equation, but more frequently through a combination of evidence such as unusual burial structures and new pottery forms, the appearance of seemingly foreign technical skills and iconography or the creation of an unusual religious architectural form. A review of these arguments suggests that the most promising approaches for more securely identifying immigrant presence on Crete would be to focus on techniques of manufacture, locations of production, and to query the means for the transfer of artistic skills.⁵⁹ Such work would also necessitate consideration

⁵² Shaw & Shaw 2000: 712-713 proposes the reverse – a shrine built by Phoenicians but used by Cretans.

⁵³ Shaw & Shaw 2000: 698-700.

⁵⁴ Shaw & Shaw 2000: 22-23.

⁵⁵ Shaw & Shaw 2000: 168-171.

⁵⁶ While in Fribourg, I had the opportunity to visit some of the beautiful old churches. In one, we observed the offering of exotic foreign flowers, birds of paradise. Were these flowers placed in the church by a foreigner for whom these flowers were native or was it an exotic offering placed by a local? These questions are really beside the point, the crucial observation is that the placement of flowers on the altar was in keeping with practices of the church.

⁵⁷ Shaw & Shaw 2000: 167, 712.

⁵⁸ Shaw & Shaw 2000: 713.

⁵⁹ For a fuller consideration of these issues, Hoffman 1997: 252-253.

of the potential mobility of craftsmen. Could the evidence proposed for resident craftsmen be explained by the temporary visit of a foreign artisan?

There also remain problems to resolve concerning imports. Most obvious among them is the localization of workshops in the Near East. Once there is a better understanding of eastern production centers, then a reassessment of the Greek evidence will be needed. In the meantime, expanding the lists of Near Eastern imports during the Iron Age beyond those found on Crete to include imports in mainland and eastern Greece would be helpful. Once again, conference participants (Braun-Holzinger and Matthäus) are at work in this area.⁶⁰ These additions will undoubtedly affect our ability to assess in detail the kinds and nature of artistic innovations in the Greek world.

Innovation

With much of the needed work on cultural contacts well underway, I am turning to a new project in order to focus on ways in which scholars might gauge Greek artistic response to these eastern contacts. Analysis of the Greek responses to eastern contacts, especially in the areas of art and architecture, has frequently been halted by statements like: whenever the Greeks borrowed anything, they quickly made it their own (*Epinomis* 987d).⁶¹

For the Greeks in antiquity there seems to have been a concern about acknowledging too many debts to the Near East and Egypt. For modern scholars, similar statements sometimes reflect an anxiety about Greek borrowings from the Near East, however, just as often they reflect difficulties in documenting the processes of exchange.⁶²

It is true that Greek artists regularly altered in the process of borrowing. But this should not be the end of any inquiry, rather it should provoke further questions about processes of reception. *How* and *why* did Greek artists alter the Near Eastern forms so radically? Were they bad copyists, not having good access to Near Eastern art works or simply lacking the skills to accurately reproduce Near Eastern objects?⁶³ This seems unlikely.

⁶⁰ Braun-Holzinger & Matthäus 2002.

⁶¹ Burnett 1905: *Epinomis* 987d; Boardman 1999: 55 for translation.

⁶² Biers 1987: 127; Hurwit 1985: 127 & 132; Boardman 1999: 55; Coldstream 1977: 358; Dunbabin 1957: 25; Homann-Wedeking 1966: 36, to cite just a few. For the processes of exchange, it is often hard to identify instances where Greek artists faithfully copied Near Eastern forms and styles. It is also difficult to document plausible paths for transmission, that is, to cite Near Eastern objects in their original contexts, Near Eastern objects in a context of exchange in the Greek world, and then an instance of the influence presumably caused by interaction with these foreign objects.

⁶³ It is sometimes claimed (or implied) that Greek artists in the Early Iron Age as they began to create figural images again after a hiatus were simply incapable of better work.

Rather, Greek artists and patrons must have consciously chosen how to create their works, actively reacting to Near Eastern art.

What were Greek artists borrowing? Is there any pattern to the type of object or to the nature of the images in their Greek contexts? Why were Greek artists looking outside their immediate environment for inspiration anyway? What need within Greek culture was served by appropriating forms from the Near East? In other words, how were these works of art inspired by the Near East actually used in the Greek world? Who was commissioning or purchasing or creating these hybrid forms? By asking questions such as these about the art and architecture of Greece, one can hope to reveal a picture of Greek interaction with the Near East, which is not yet fully explored.⁶⁴

Returning to some of the objects already discussed, let me sketch a few observations and speculations in order to provide a framework for the consideration of these issues and to suggest some pertinent questions for further work. The tympanum from the Idaean Cave (*pl. LII:1*) is one of the best examples of an object clearly affected by Near Eastern style and iconography and yet also almost certainly made specifically for dedication on Crete. Previous work has examined techniques of production, the object type, as well as minute details of iconography, style, and composition in an effort to answer the question of who made it: a Phoenician? a North Syrian? a Cretan?⁶⁵ What if we rephrase our answer to this question and say (as Braun-Holzinger and Matthäus already have) it belongs to a group of bronze objects found primarily on Crete and Greece.⁶⁶ So, rather than trying to identify a specific ethnic group responsible for its creation, one would consider instead identifying a production group. Further, rather than trying to determine the precise Near Eastern origin for each detail of style and iconography, what if we ask instead: how are these iconographic units used in the Near East and how are they used on the tympanum from Crete?

The winged genii (*daimones*) flanking the central figure, for instance, have a long history in the Near East, as Braun-Holzinger observed. Eastern winged figures make a similar gesture that is interpreted as adoration when the hands are empty and as purification when the hands carry objects such as a bucket and cone or sprinkler (*fig. 4*). Eastern iconography, especially

⁶⁴ In this work, rather than focusing exclusively on Crete, I propose to consider objects deposited in the eastern Greek sanctuaries and cemeteries of Rhodes and Samos along with objects from Lefkandi, the Kerameikos, the Knossos North Cemetery, and perhaps even Pithekoussai in Italy. I expect that the processes of artistic reception will differ from region to region and depend on other variables such as proximity to Near Eastern sources and the function of the borrowed objects within their Greek artistic and social contexts. I also expect artistic reception to vary over time.

⁶⁵ Kunze 1931: 202ff; Thiersch 1913: 49-52; Matz 1950: 479-481; Boardman 1999: 58; idem 1970: 16-18; idem 1961: 151; Canciani 1970: 160ff; Blome 1982: 15ff; Curtis 1994: 1.

⁶⁶ Braun-Holzinger & Matthäus 2000: 302.



Fig. 4 Winged genius with bucket and sprinkler from the NW palace at Nimrud, ninth c. BCE [after Layard 1849: 124].

in the first millennium, is fluid in permitting a variety of objects to be placed in the hands. The winged figures generally serve a protective or apotropaic function and are often found flanking entrances of buildings, offered in foundation deposits or, more rarely, flanking scenes with deities.⁶⁷ In addition, Winter has proposed that these guardian figures may allude to a protected architectural space on seals.⁶⁸

The figures on the Cretan tympanum are unusual in regard to the specific objects they hold or with which they are associated. The winged figure on the right holds a short stick in his raised right hand, perhaps in order to strike the round disk suspended above. In his left hand at his waist he holds

⁶⁷ Braun-Holzinger & Matthäus 2000: 298-299.

⁶⁸ Winter (2000: 70 and pl. XI:19) notes that winged genii frequently function as protective figures flanking actual doorways and architectural facades. This leads her to propose that similar figures flanking scenes on seals may allude to a protected architectural space such as a temple or palace.

a curved staff. The knuckles of this hand just touch a second round disk located in front of the figure's thigh. The winged figure on the left reaches toward two flat disks, one located diagonally above his head, the other in front of his thighs. His hands, however, appear to be empty.⁶⁹ The central male figure, whose lower body is seen in profile, stretches his left leg high and wide to step on the head of a bull that collapses onto one knee. The entire body of the bull is contained within the frame of the human figure's legs. Upper body and head of the central figure are turned toward the viewer with arms upraised in order to swing a diminutive lion over its head. This figural type also has a long history in the East. The animal conqueror is generally interpreted as a hero or a superhuman daimon with apotropaic power. Hence such figures sometimes occur as gate guardians or flanking scenes with deities.⁷⁰ The foot raised high to step on an animal is common in Near Eastern scenes signaling victory as in representations of the triumphant ruler-deity. Although the combination of winged genii and animal conqueror might occur in Near Eastern compositions (I know of no examples), the central placement and larger size of the animal conqueror relative to the winged figures would be unusual and from a Near Eastern perspective the meaning of this scene is hard to construe.⁷¹

We are fortunate, however, to have a story preserved about the Idaean Cave. According to Greek myth, the infant Zeus was hidden in the Cave, where *kouretes* danced and beat on shields to protect him from his father, Kronos.⁷² With this story in mind, many scholars feel confident in identifying the round disks as shields or cymbals and the winged genii as the *kouretes*, whose protective guardian role is clear from the story and accords with the original meaning of the Near Eastern motif.⁷³ In addition,

⁶⁹ There are also unusual stylistic details, however, which might be most pertinent to a consideration of the producers of the shield. The treatment of the wings and borders of the garments are unusual for Near Eastern objects. The garment itself seems misunderstood. In the East, the garment covering the torso and cut away in the front but hanging to the ground in the back would be decorated with a single pattern, while the short underskirt would carry another pattern. On the tympanum, torso, long and short skirt are all distinct. Further, the figure on the left lacks the short skirt; instead a light pattern has been applied directly to the thigh. Braun-Holzinger & Matthäus 2000: 298-299. For detailed illustrations, Demargne 1964: figs. 465-466, 469.

⁷⁰ Braun-Holzinger & Matthäus 2000: 300-302. Again there are stylistic peculiarities, especially the treatment of the skirt which is stretched taut between the widely striding legs almost creating pants. The frontal face and inlaid eyes as well as the markings of the animals are unusual for eastern works. Ibid., 308.

⁷¹ Braun-Holzinger & Matthäus 2000: 302.

⁷² Apollod. 1.1.7; Diod. Sic. 5.70; Callim. Hymn 1.52-54; Strabo 10.3.11; Braun-Holzinger & Matthäus 2000: 307.

⁷³ The winged genius does not have a wide distribution in Greece. On this figure type in the West, Braun-Holzinger & Matthäus 2000. One wonders whether this lack is because there are relatively few semi-divine guardian figures in Greek mythology and/or the contexts in which such protection would be needed are more limited. That is, there are

their presence flanking a scene may signal the protected architectural (and religious) space of the Cave. The large central figure, then, should be Zeus. The animal conqueror, however, is not the usual iconography of a god in the Near East, where divinities stand atop animals and wear long garments and a special headgear. In Near Eastern iconography, the animal conqueror rather represents a hero or perhaps a triumphant ruler. Matthäus has proposed that the image may be read as a god in a Greek context.⁷⁴ But perhaps the choice of hero/triumphant ruler makes sense in the Greek context, too. When the infant Zeus is protected in the Cave, he is not yet the ruler of heaven. He will only become ruler after (as a hero conqueror) he kills his father Kronos. He will also become the protector of the Olympian gods and mankind.

In this context, one might also query whether the elaboration of the border pattern above the lion's belly and Zeus's head has special meaning. Could it be some sort of crown? The border pattern itself, closed lotus buds, might also have significance in the context of the Greek story. Could the buds allude to the fertility of the fields that the Dictaeon Hymn⁷⁵ says was promoted by Zeus's leaps, an action that the central figure performs on the tympanum? The clashing of the shields and armed dancing of the *kouretes* are also claimed to promote the growth of the crops and the *kouretes* themselves are seen as protectors of crops. The choice of iconography, then, may serve to emphasize specific aspects of the story – the protection of the young Zeus in his sacred space and the action (conquest of his father) that will bring him to power, as well as the roles of Zeus and the *kouretes* as protectors of crops and promoters of fertility.

What I am proposing is that individual Near Eastern iconographic units were chosen consciously because of their appropriateness for rendering the Greek story. Hence, we have on the Cretan tympanum neither a Near Eastern subject nor a meaningless Cretan borrowing but a very conscious picking and choosing of images to make a complex statement in a new context.⁷⁶ Additional iconographic study of the tympanum might provide a fuller understanding of how artistic borrowings functioned on this particular object. The Idaean Cave tympanum is, however, unusual in many ways. It is the only relief-decorated bronze disk so far discovered and the representation in apparently Near Eastern iconographic terms of a story peculiar to the Idaean Cave is also atypical. More commonly, Near Eastern influen-

no palaces in Early Iron Age Greece. For temple protection different figures (gorgons, master/mistress of beasts or lion combats) were generally chosen.

⁷⁴ Braun-Holzinger & Matthäus 2000: 308.

⁷⁵ Bosanquet 1908-09.

⁷⁶ Contra, Boardman 2000: 325, "...we should not expect too much by way of detailed explanation of Greek iconography from eastern sources, though there are many certain cases of borrowing of figures or scenes, without identity."

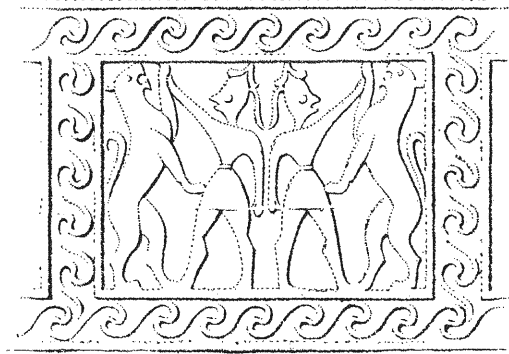


Fig. 5 Cretan lion slayer in relief on gold diadem from Tekke Tomb B, ca. 840 BCE [after Boardman 1967: pl. 12 and Hutchinson 1954: 217 fig. 2, courtesy of the British School at Athens].

ced objects in Greek contexts belong to a larger group of similar type and their imagery can rarely be so specifically interpreted.

Looking once more to Iron Age Crete, there is, for example, the early appearance of the lion slayer. This image is known from at least five different works in bronze, gold, and ceramic relief dating from the middle of the ninth to the end of the eighth centuries BCE.⁷⁷ They are some of the earliest figural works following the end of the Bronze Age. All lion slayer images include (at the minimum) a helmeted figure wearing a short kilt who turns (usually to the right) to engage in combat with a rampant lion (*figs. 5-9, pl. LIII:2*). Generally, the warrior grabs with his far hand the upraised front paw of the lion, while his near hand holds a dagger at his side in preparation for stabbing the lion in its exposed belly.⁷⁸ Other details of these scenes (that are remarkably consistent) include, the conical helmet of the warrior with crest and tassel and the position of the lion's unengaged front leg that reaches straight down but cocks the paw at a right angle as though already placed on the ground or some other support.⁷⁹ In most cases the lion's tail curls over its back and the feet of the warrior are very thick, perhaps rendered as though seen from above.

⁷⁷ 1) gold relief decorated diadem from Tekke, PG'B' ca. 840 BCE, Hutchinson 1954: 217 fig. 2; 2) bronze relief decorated quiver from Fortetsa ca. 800 BCE, Brock 1957: pl. 169 no. 1569; 3) gold cut out from Knossos North Cemetery ca. 750 BCE, Coldstream & Catling 1996: fig. 154; 4) bronze relief decorated piece from Kavousi ca. 770-735 BCE, Boyd 1901: 148 fig. 11, Kunze 1931: pl. 56e; 5) ceramic relief decorated plate from Ampelokepoi ca. 770-700 BCE, Stampolidis 1998a: 135 no. 230. Fittschen (1969: 80-81 L27) lists another possible example, however, it is unpublished.

⁷⁸ In some cases, although the man's arm is held at his side, the dagger is not clearly visible, for example, the Tekke diadem, Knossos North Cemetery gold foil, and Ampelokepoi ceramic plate (*figs. 5, 7, 9, pl. LIII:2*).

⁷⁹ For preliminary observations on this type, Hoffman 1997: 228-229.

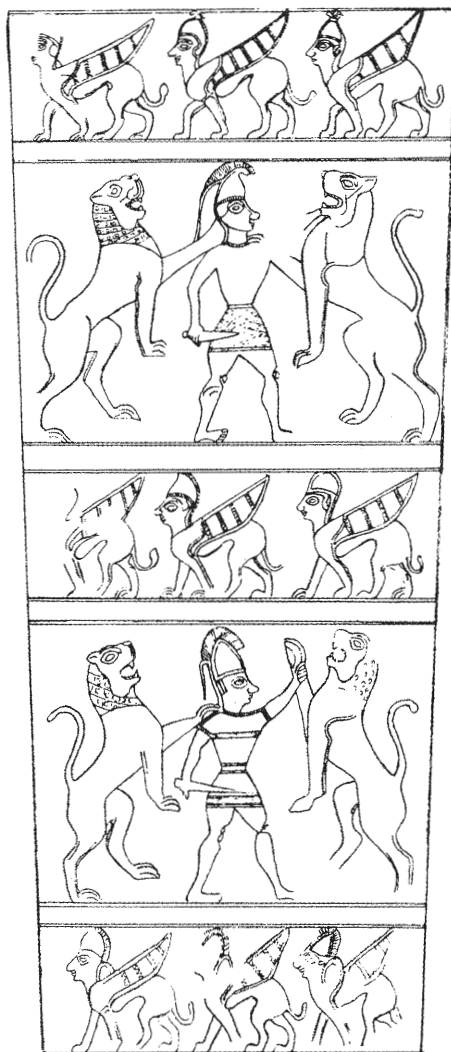


Fig. 6 Cretan lion slayer/master of beasts in relief on bronze quiver from Fortetsa, ca. 800 BCE [after Brock 1957: pl. 169 no. 1569, courtesy of the British School at Athens].

The lion slayer is a common image in the Near East with a long history and most scholars would claim the Cretan examples as borrowings from the East.⁸⁰ In the Near East, the lion slayer seems to refer primarily to royal power or authority. The figure stabbing the lion is often dressed in the garb

⁸⁰ Frankfort 1996: fig. 24 (Protoliterate), fig. 83 (ED III), fig. 159 (Middle Assyrian), fig. 211 (Late Assyrian), fig. 296 (Levant), fig. 371 (Nimrud ivory) to list a few.



Fig. 7 Cretan lion slayer on gold cut out from the North Cemetery of Knossos, ca. 750 BCE [drawing Elizabeth Catling after Coldstream & Catling 1996: fig. 154, courtesy of the British School at Athens].

of kingship, wearing a kilt or long dress and special head gear. The image is developed especially in Neo-Assyrian times. It appears in the seventh century on the palace reliefs of Assurbanipal,⁸¹ but it occurs more frequently on stamp seals from the ninth to seventh centuries BCE.⁸² Although the stamp had been claimed as a royal seal,⁸³ Winter argues for a distinction between the narrativity of the lion hunt that is frequently pictured on palace reliefs and the “iconicity” of the “abstracted dyadic pair”, man slaying rampant lion, that is observed on the stamp seals. Further, she convincingly proposes that the stamp seal rather than being the king’s own mark instead served as a sign of royal authority and was probably used by officials within the palace administration.⁸⁴

⁸¹ Frankfort 1996: fig. 211

⁸² Winter 2000: pls. V:1 & 2; VII:6 & 7, and 54 fig. 1 for a cylinder seal impression.

⁸³ Sachs 1953; Millard 1965; idem 1978; idem 1980-83.

⁸⁴ Winter 2000: 57ff. Winter further argues that on the stamp seal where the paired combatants are represented as nearly equal, the king is referenced as the lion – an epithet used in royal inscriptions by Aššurnasirpal II and his grandfather Adad-nerari II makes explicit the link between lion and king. Thus, the visual intent of the seal is to signal that the palace officials act with the authority of the king. Ibid., 59. On the association of king and lion, Cassin 1987: 200-207.



Fig. 8 Cretan lion slayer/master of beasts on bronze relief fragments from Kavousi, ca. 770-735 BCE [composite drawing after Boyd 1901: 148 fig. 11 and Kunze 1931: pl. 56e].

The lion slayer also appears in North Syria on rock reliefs and ivories probably in a North Syrian style. Indeed, compositionally and stylistically the closest comparandum for the Cretan images is a poorly preserved rock relief from Carchemish (*fig. 10, pl. LIV:3*). On this sculpture, the lion slayer's hand grabs the upraised lion paw, the other front leg of the lion points straight down with its paw cocked at a right angle and the lion's tail curls over its back. The slayer's dagger is about to stab the lion in the chest. The body of the human combatant is all but missing on this relief. Elsewhere at Carchemish, a triad, two deities (or deity/ruler?) in short kilts, upturned boots and special head gear grapple with a lion,⁸⁵ while at Tell Halaf numerous complete examples of a paired group, combatant and animal,

⁸⁵ Hogarth 1914: pl. B11.



Fig. 9 Cretan lion slayer/master of beasts in relief on ceramic plate from Ampelokepoi, ca. 770-700 BCE [after Stampolidis 1998a: 135 no. 230].

exist.⁸⁶ In each case, the combatant wears a rounded cap not a helmet. There are, however, good parallels for the garb of the Cretan figure in the Carchemish reliefs of warriors, who wear short kilts and conical helmets with crest and tassel (they also carry shields and spears).⁸⁷ In addition, the peculiar thick feet of the Cretan warriors find parallels on North Syrian reliefs where some of the figures have thick feet with upturned toes.⁸⁸ In fact the thickened feet with curled toes could either be a rendering of boots with curled toes (indicative of divinity in Hittite iconography) or bare feet rendered as if seen from above, a stylistic peculiarity that appears frequently on the Tell Halaf reliefs.⁸⁹

It seems that the Cretan lion slayers share many stylistic and compositional peculiarities with North Syrian sculptures. One significant change, however, has already been made: the human figure is shown as a warrior rather than being rendered in the attire of the ruler/king.⁹⁰ There are some additional features of the Cretan lion slayer images that set them apart from Near Eastern prototypes. Four of the five extant representations from Crete have a second lion added to the composition. Since the warrior turns to grapple with one lion, the second lion is unengaged and often rests his upraised paw on the warrior's shoulder or helmet. As Brock has already

⁸⁶ Moortgat 1955: pls. 37-40.

⁸⁷ Hogarth 1914: pl. B. On helmets, Deszö 1998, esp. 22-30.

⁸⁸ Hogarth 1914: pls. B11a, B12.

⁸⁹ Moortgat 1955: pls. 11, 14b, 15b, 16 etc. The hero in Near Eastern master of beasts scenes wears boots with upturned toes from the Protoliterate period. Frankfort 1996: fig. 19 and p. 31 "mountaineer's shoes with upturned toes."

⁹⁰ The other lion slayers in the East are the naked hero and bull man, however, these are quite rare.

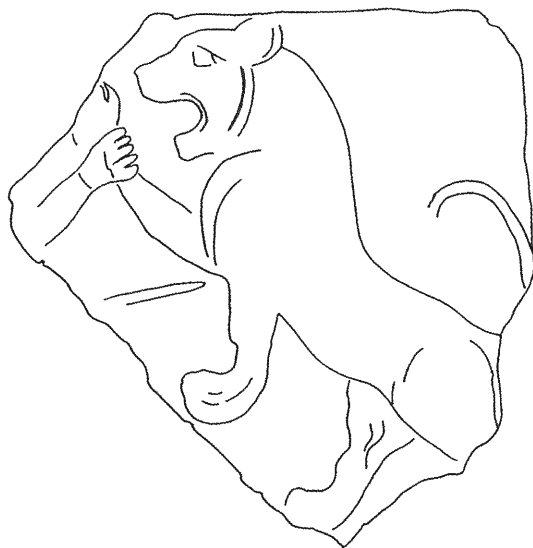


Fig. 10 Rock relief of lion slayer from Carchemish [drawing by author; see *pl. LIV:3*].

observed, commenting on the Fortetsa quiver, the artist seems to have confused (or, as I would propose, has consciously conflated) two different images – the lion slayer and the master of beasts.⁹¹

The image of the master of beasts, too, is generally viewed as a Greek borrowing from the East, where it has a long history (like the lion slayer).⁹² In the East, the image most frequently includes a central male shown frontally, who holds on either side the upraised legs (or sometimes the tails, waists or hind legs) of rampant animals.⁹³ The central figure is usually identifiable as divine or semi-divine. Although the precise meaning of this image is uncertain, it may symbolize something like the control or restraint of the chaotic forces of nature.⁹⁴ Whereas the lion slayer may draw on the

⁹¹ Brock 1957: 198.

⁹² The borrowing may go back to the Bronze Age as the master and mistress of beasts is common in Minoan and Mycenaean art (Crowley 1989: 28-38 and Marinatos 2000). The lion slayer also appears in Bronze Age Greece, though it is less common than the master of beasts and when it appears the contest is more active and violent than these later examples. For the Bronze Age lion slayer, Evans 1964: 125-126; Marinatos 1990; Morgan 1995: 171-180; Thomas 1999. Later lion slayers, see especially Amandry 1944-45: 166ff. The bibliography on lions and lion imagery is extensive. For a start, Thomas 1999; Morgan 1995; Marinatos 1990; Markoe 1989: 86-115; Rombos 1988: 205-208; Hurwit 1985: 114-117; Pini 1985; Fittschen 1969: 76-88; Evans 1964: 123-126.

⁹³ Frankfort 1996: figs. 19, 25c (Protoliterate), figs. 78, 79, 81 (ED), figs. 224, 226 (Neo-Assyrian), fig. 351 (North Syrian). Kantor 1962 on the three-figured composition in the Near East.

⁹⁴ Frankfort 1996: 29-31; Crowley 1989: 31 & 34-38 (on mistress of animals).

theme of the lion hunt with the human figure representing a king or ruler, the master of beasts seems most often an image of divine control or order with the central figure representing a divinity or a semi-divine hero.

The merging on Crete of these two images into a single compressed composition may be explained in a variety of ways. The artist of the Cretan lion slayer/master of animals was confused and did not realize that these were two largely (though not entirely) distinct motifs in the Near East.⁹⁵ The artist of the Cretan image insisted on a symmetrical composition. One way to create symmetry was by adding a lion; another was by pairing the lion slayers back to back as was done, for example, in the enclosed panels of the Tekke gold diadem (*fig. 5*). A third possibility is that the artist of the lion slayer/master of beasts consciously joined the two images to make a new visual statement.⁹⁶

The Cretan image, then, might read something like this: warrior slays lion to create order for the community. As Boardman has observed, Greek society was differently structured than Near Eastern society, most conspi-

⁹⁵ The closest parallel for the joining of these motifs that I could find in the Near East occurs on a bronze bowl from Nimrud (Markoe 1985: 357 comp. 3; Layard 1853: pl. 64) where the main pictorial frieze alternates human and rampant lions. Sometimes the man/lion represents the lion slayer, sometimes the master of beasts and sometimes a mixture as in the Cretan images, though the figures wear rounded caps or in one case the double crown of upper and lower Egypt. On the Nimrud bowl see Imai 1977: 376-383 where she argues the composition draws on ED cylinder seal forms as well as a mixture of other sources and she consequently argues for Phoenician production. The ED seals are interesting because there the image is the naked hero or bull man as a master of beast who then may have the hero or bull man to either side in the act of slaying the beast. See for example, Frankfort 1996: fig. 82. There seems to be some conflation of images, then, in the art of the Near East and there is also certainly much conflation and confusion in the discussion of these images by modern scholars. Crowley 1989: 28 sees antithetic animals with the hero in contest scenes as a master of animals motif, the struggling hero grappling with animals barehanded or with dagger as the lion slayer, while observing that the scene with dagger is usually distinct in that the human figure is clothed in a kilt. In Crowley's opinion (*ibid.*, 34), the mistress of animals is a wholly separate phenomenon.

In fact, the variations of the lion slayer and master of animals in the Near East might be charted something like this:

1. naked hero/bull man *struggles* with animals
 - a. master of animals in antithetic composition
 - b. lion slayer when dagger included (a fairly rare image)
2. king/ruler *slays* lion (the king wears a kilt or long dress and special head gear)
 - a. lion slayer when two static figures
 - b. lion hunt when multiple figures are in action
3. goddess *controls* animals
 - a. mistress of beasts in antithetic composition.

⁹⁶ In the same way that Winter (2000: 56) argues the narrativity of the lion hunt images must be distinguished from the iconicity of the lion slayers in order to reveal nuances of meaning in Near Eastern contexts, I believe the joining of these two images on Crete must at least be considered as a conscious and potentially meaningful act, while also allowing that the symmetry of the composition may have played a part in its creation.

cuously in the Iron Age, when it lacks kings.⁹⁷ Thus, when images are borrowed from the East, they frequently require alteration. With the lion slayer on Crete, the iconography of the king is replaced by a representation of a warrior, while the static combat of the king is retained and combined with the animal struggle of the naked hero and/or the animal control of the divinity.⁹⁸ The image has perhaps been highly compressed to create a statement about the warrior/leader's role in Cretan Iron Age society.⁹⁹ To pursue this possibility further, additional questions should be asked. Are there other motifs that are regularly associated with the lion slayer image? What kinds of objects does the image of the lion slayer adorn? What was their function in Cretan society? These questions cannot be fully addressed here, but an outline of some of the answers will reveal approaches for further study.¹⁰⁰

All five of the Cretan objects depicting the lion slayer were found in graves. One is a bronze quiver, i.e. a weapon used by the hunter and/or warrior.¹⁰¹ Two other pieces – the Tekke gold diadem and the gold foil from Knossos' North Cemetery – are likely to have been specifically made as offerings for the grave. The function of the remaining two objects – the Ampelokepoi ceramic plate and the Kavousi bronze fragments – is uncertain. The ceramic plate, however, indicates that the image of the lion slayer/master of beasts has moved beyond the realm of luxury goods at least by 700 BCE.¹⁰² The Kavousi fragments provide clues to possibly related motifs and images.

The Kavousi relief fragments (*fig. 8*) preserve continuous friezes of "pure" lion slayers (that is, a male figure stabbing one lion) and "pure" master of beasts (that is, a central male figure holding the upraised paws of a lion on either side) and may also have contained a frieze of the compressed image of the lion slayer/master of beasts. On the same work are friezes of helmeted winged sphinxes and panels of both antithetic griffins and winged sphinxes.¹⁰³ The Fortetsa bronze quiver (*fig. 6*), which depicts the compressed image of the lion slayer/master of beasts, also preserves friezes of winged helmeted sphinxes. Does the sphinx add meaning to the image of the lion slayer? Casting the net even wider, there are other gold

⁹⁷ Boardman 2000: 332-333, 335.

⁹⁸ Although it may imply too nuanced an understanding of Near Eastern images, it is interesting to recall that the static combat of king and lion on the Neo-Assyrian stamp seals may have been an image used by palace administrators rather than the king himself. As such its use in a society lacking kings may be even more appropriate. The Cretan image then 'says' the warrior is leader of this society and acts for the community.

⁹⁹ On the complex use of animal imagery in power strategies of the Mycenaean world, Hamilakis 1996: 163-164.

¹⁰⁰ My current project is focused on this matter: *Imitations and Adaptations: Greek Transformations of Near Eastern Art*.

¹⁰¹ The identification as a quiver is not absolutely certain. Brock 1957: 198.

¹⁰² A point made by Stampolidis 1998a: 135.

¹⁰³ On the griffins, Reed 1976: 366, 375. I thank Leslie Day for this reference.

and bronze relief works with potentially related motifs such as heraldic lions, disembodied frontal lion's heads, and lion protomes.¹⁰⁴ Finally, some mid-ninth century pithoi used as cremation urns preserve man-eating lions juxtaposed with sphinxes as well as a hunt scene (*fig. 11*).

It will be necessary, then, to consider the images, objects, and contexts of use to fully assess possible transformations of Near Eastern motifs and meanings within Greek contexts. In the cases of the tympanum and lion slayer, I have focused especially on the art historical analysis of images. As Winter has observed, "mere 'motif recognition'" is insufficient and she cautions against too readily conflating distinct images.¹⁰⁵ Indeed, multiple steps are necessary in such visual analyses. They would include at a minimum: "pre-iconographical description"; "theme recognition" (or "iconography"); ascription of meaning (or "iconological interpretation") and consideration of the "*significance* of what is represented."¹⁰⁶ Since the transference of motifs between cultures is under consideration, theme recognition and ascription of meaning may need to be considered in two distinct environments.

The lion slayer has a much longer (and more complicated) history within the Greek world, since it is transformed at some point into the image of Herakles and the Nemean lion.¹⁰⁷ In addition to detailed analysis of motifs and potential meanings, it is also necessary to explore the function and context of use for these objects. As already mentioned, the tympanum can be linked technically and stylistically to a wider group of bronze reliefs, especially the bronze shields and bowls from the Idaean Cave. Here questions should be raised about their use. One might query why such objects

¹⁰⁴ Stampolidis 1998a: 80 and nos. 229, 319, 328.

¹⁰⁵ Winter 2000: 55. "The analytical operation has involved mere 'motif recognition'; and it has often seemed permissible to conflate the motif of the extended *lion-hunt* with that of the single-hand *lion-combat*." (*ibid.*, 56). Further, their context of use may affect meaning. The matter of how to define distinct groups is of concern and often reveals so-called splitters versus lumpers. There has been a tendency to lump many of these images into a single category. Thus, some scholars treat the lion hunt, lion slayer, master of animals and lion attacking prey as all forms of a single image type. Others, however, split the images into many discreet units. For some sense of the varied categorization, Fittschen 1969: 76-84 and Imai 1977: ch. 6, esp. 351-355 where she distinguishes three different types of lion slayers in the Near East. In fact, decisions about categorization must be made in each case individually and are determined in part by the focus and intent of analysis. Thus, Imai observes even seemingly minute distinctions in motifs because the purpose of her analysis is to identify small stylistic details that may reveal a particular location of production. Winter is considering the potentially distinct uses of a motif theme within one culture – lion hunt narratives on palace reliefs versus lion slayer icons on stamp seals. Those who lump all lion related imagery together may be examining the deployment of these themes within a particular group in society.

¹⁰⁶ For a lucid and enlightening discussion of these steps, Winter 2000: 76-79.

¹⁰⁷ The idea of pursuing this motif was triggered by Braun-Holzinger and Matthäus's paper at the 2001 conference in Fribourg.

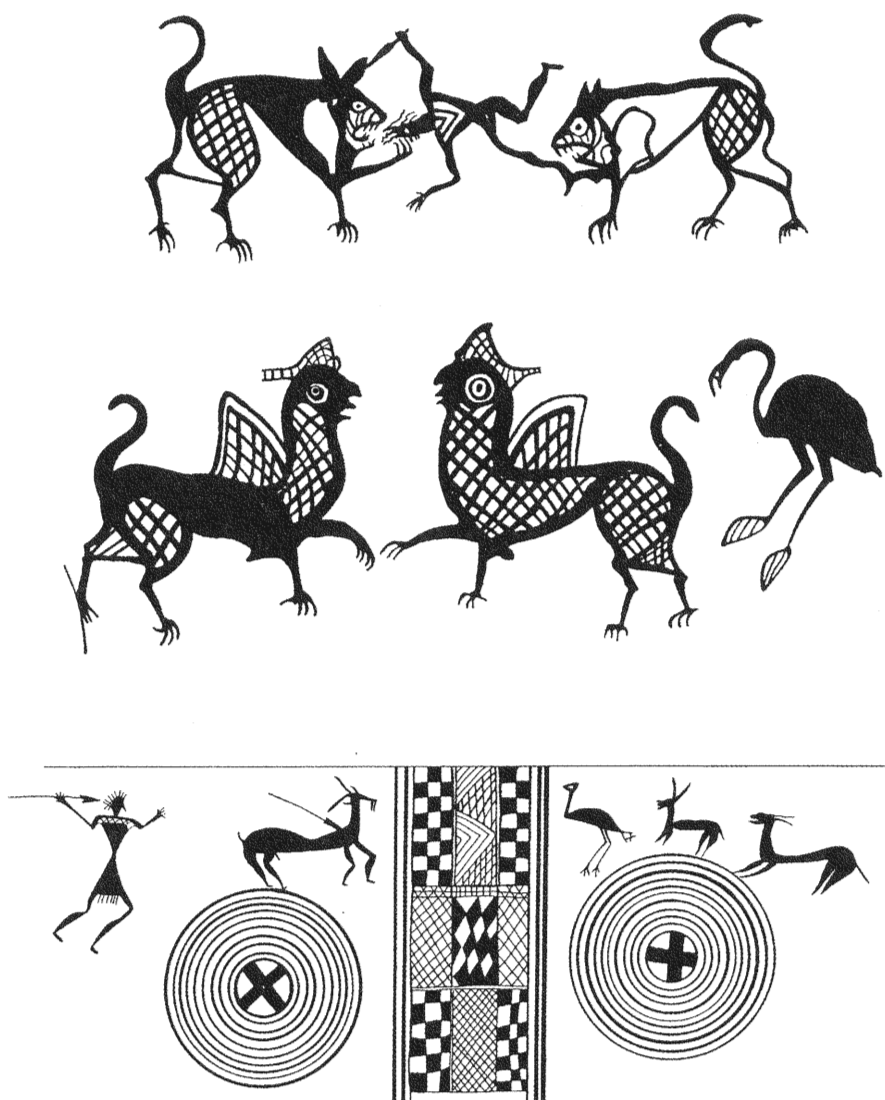


Fig. 11 Cremation pithoi from Tekke Tomb E & F, ca. 850 BCE [after Sackett & Musgrave 1976: 123-124 figs. 5-6 and Coldstream & Catling 1996: fig. 59, courtesy of the British School at Athens].

were dedicated at the Idaean Cave. What function did they serve in ritual and offerings there? Are other similar objects offered elsewhere?¹⁰⁸

Indeed, the use and distribution of eastern and eastern influenced bronze reliefs in Greece is an interesting one. The other place where a large corpus was found is another Zeus sanctuary, Olympia. The Olympia reliefs showing eastern influences are well known, though not fully studied (more detailed attention has generally been given to the cauldrons and cauldron attachments). A recent publication, however, documents an imported oriental bronze relief that was actually riveted to a locally produced bronze relief. This hybrid work apparently, then, served as the skirt for an under life-size female statue.¹⁰⁹

A different type of bronze relief, the bronze bowls, seemingly have a slightly different distribution and perhaps a different function or functions as well within their Greek contexts. Although they are found in sanctuaries, they are also offered in graves where they sometimes served as the lids of burial urns.¹¹⁰ Such bowls have been excavated at the Fortetsa Cemetery near Knossos, the Kerameikos in Athens and at Lefkandi to name only the most famous locations in the Greek world.¹¹¹ Of course, their wider distribution in Cyprus, South Italy, and the Near East is also noteworthy.¹¹² Several questions need to be asked. Why are these relief bowls placed in Greek graves? Do the graves share other types of imported objects? Are these graves unusually wealthy? I hope, then, to consider whether relief bowls belonged to a particular category of individual in the Greek world. And, if so, are these individuals linked somehow to others buried with relief bowls? That is, are we seeing a reflection of an élite or a group of traders with specific foreign contacts that they wish to acknowledge by placing these objects in their tombs? If the answer is yes, some objects might have been circulating within a status group encompassing at the very least the eastern Mediterranean and linked by ties of what Greek scholars term "guest friendship".¹¹³ This notion has already been raised, for ex-

¹⁰⁸ A few shields are known from elsewhere on Crete (Phaistos, Eleutherna, and Arkades). At least one exists at Delphi and there are fragments from Dodona and Miletus. They were offered both in sanctuaries and in graves. See now Stampolidis 1998b, Matthäus 1998, and Kanta & Karetsou 1998.

¹⁰⁹ Borell & Rittig 1998: 47-50, pls. 3, 14; Braun-Holzinger & Matthäus 2000: 76, pl. XXXIX:3.

¹¹⁰ As lids, Markoe 1985: 203; Popham, Sackett & Themelis 1980: 250. Stampolidis (1998a: 80-81, 134) has argued a similar use for some bronze relief shields.

¹¹¹ Fortetsa: Brock 1957: 133-134, 200, pl. 114 no. 1559; Markoe 1985: 162-163. There are also bronze relief bowls (perhaps Cretan made imitations) from graves at Arkades. For bibliography, Hoffman 1997: 33 n. 21. Kerameikos: Kübler 1954: fig. 5, pl. 162; Markoe 1985: 203. Lefkandi: Popham & Lemos 1996: pls. 133-134; Catling 1984-85: 15-16, fig. 20; Popham, Calligas & Sackett 1988-89: 118, 121 fig. 5.

¹¹² Markoe 1985; Imai 1977; Hoffman 1997: 125-132.

¹¹³ The bibliography is extensive, for a start: Mauss 1970; Antonaccio 1995; Hooker 1989; Langdon 1987; Morris 1986; Coldstream 1983.

ample, to explain the distribution of Attic kraters and drinking cups in burials, the distribution of Cypriot rod tripods and, perhaps, also that of Black-on-Red juglets, as well as of iron obeloi and firedogs. So with some of these early imports to Greece, we might be observing the objects used by a group to signal their participation in a network incorporating much of the eastern Mediterranean. Not only might the Greek owners of these bronze relief bowls be signaling participation in a broader social network, but they might be borrowing a social practice as well. Thus, the most interesting question might be: are the Greeks who possess these bowls aware of their uses in the East?

In the context of considering whether social practices are being borrowed (and potentially transformed) along with objects and imagery, it is intriguing to observe again what is missing from eastern imports to Greece (at least Crete) during the first millennium. There is little evidence for the exchange of seals and glyptic art or for the actual use of such objects to mark ownership. Apparently Greek society as it is developing in the first millennium does not possess the administrative or social structures that require such objects.

Here, then, we see another of the possible outcomes in borrowing. If there is no function for an object or an image within Greek culture, it is unlikely to be appropriated.¹¹⁴ Also, there often seem to be shifts in the function of borrowed objects and images to accommodate their new setting in the Greek world. This has already been explored partially with the lion slayer/master of beasts images above. But one might also observe that the Idaean Cave shields, the Olympia cauldrons and attachments, and the eastern ivories, are all objects that in the Near East one would expect to find in palace storerooms or wealthy graves, but that in Greece frequently appear in sanctuaries as offerings to deities. Perhaps in Greece the use and imagery of certain objects is transferred from the domain of kingship to that of the divine?¹¹⁵ Again, this borrowing and transformation may not be random. The Idaean Cave ivories, for instance, include parts of fly whisks and pieces of furniture (inlays for thrones and footstools), while bronze relief bowls are also commonly dedicated. These are the most obvious physical objects that appear in Near Eastern scenes depicting the ruler banqueting.

The possible role of gift exchange and sanctuaries in the borrowing and use of eastern imagery, then, must also be explored. But I think one should also consider the possibility that the development of a cultural identity (or

¹¹⁴ A point argued in respect to the attachment of Greek stories to eastern images by Carter (1972: 49-50) and Boardman (2000: 328). I would consider this more broadly. Borrowings tend to occur in order to fill a need. This need may be to illustrate a story, but it may also be to define social status, mark ritual or religious activities.

¹¹⁵ Boardman 2000: 324, 332-333, 335, 393 on the different political structures of Greece and the Near East and their potential effect on artistic representations.

identities) over the course of the first millennium affected the reception and borrowing of eastern images, objects, and customs. It is probably not appropriate to think in terms of ethnic identities within Greece and Crete in the early first millennium. This situation may change later in the first millennium as attempts were made to establish discrete identities within Greek communities by an aristocracy or a developing class of merchants and traders.¹¹⁶ These groups might signal their existence in part by stressing their ability to obtain foreign goods. There also seems to be another shift over time from imported objects deposited in wealthy graves to more offerings in sanctuaries. Indeed, some scholars have proposed that this shift reflects a transition in Greek society when an older aristocracy is challenged politically by the creation of city-states. As a result of the tensions between city-states and aristocrats, efforts were made to redirect the focus of wealthy individuals away from their links to other elites (whether at home or abroad) and also away from display in private burial settings toward display and offerings in sanctuaries, especially panhellenic sanctuaries.¹¹⁷

Finally, at some point during the first millennium, a "Greek" identity or identities distinguished over and against foreign identities begins to form. This may have happened either in response to colonization in the late eighth century BCE, or already with the trading contacts between Greeks and Phoenicians, since both are times when Greeks came into competitive contact with other groups. The formation of cultural identities is likely to be reflected in imagery as well as in the use of objects. Here, one thinks, for example, of the further development of the lion slayer into an image of the most Greek of all heroes, Herakles, and his most popular exploit in art, the slaying of the Nemean lion.

Considering the kinds of interactions and responses that may have occurred during the period of Greek identity formation, another kind of response may also become visible, that is, a "negative" response. Here, one may consider the *kouros* that in many ways is so clearly an eastern borrowing, confronting traditions of the Near East and Egypt for the basic form of the sculpture, the concept of large, commemorative stone statuary, and probably even technical skills of production. Yet, the presentation of the amalgamated work states: "I am Greek." The nudity of the *kouros* seems consciously to fly in the face of eastern practice as though to say, in Greece we do it differently.¹¹⁸ Though many have puzzled over the meaning of this nudity, few deny that it seems peculiarly, – dare one say – uniquely Greek. In fact, it is perhaps an adamant statement: "I am Greek *not* Egyptian or Near Eastern." Recall Herodotus' observation in the story of Gyges and

¹¹⁶ On the developments of ethnic identities in Greece, see Hall 1997 with other bibliography.

¹¹⁷ Morgan 1997 and 1990.

¹¹⁸ On the *kouros* and nudity, Stewart 1990: 105-106, 311-314; Bonfante 1989.

Candaules (1.12): "For with the Lydians, as with most barbarian races, it is thought highly indecent *even* for a man to be seen naked."

So my new project tentatively entitled *Imitations and Adaptations: Transformations in Early Greek Art* will study the processes of defining identities by exploring the borrowings and adaptations of eastern objects and imagery, by considering the producers and consumers of these objects and their functions within Greek society, as well as by examining whether (at least in some instances) social practices are borrowed and/or transformed.

BIBLIOGRAPHY

- Amandry, P., 1944-45, Statuette d'ivoire d'un dompteur de lion, découverte à Delphes, *Syria* 24, 149-174.
- Antonaccio, C., 1995, Lefkandi and Homer, in: O. Andersen & M. Dickie, eds., *Homer's World: Fiction, Tradition and Reality* (PNIA 3), Bergen, 5-27.
- Barnett, R. D., 1982, *Ancient Ivories in the Middle East and Adjacent Countries* (Qedem 14), Jerusalem.
- Bentley, G. C., 1987, Ethnicity and Practice, *CSSH* 29, 24-55.
- Bernal, M., 1987, *Black Athena: The Afroasiatic Roots of Classical Civilization. Vol. 1: The Fabrication of Ancient Greece, 1785-1985*, New Brunswick, NJ.
- 1991, *Black Athena: The Afroasiatic Roots of Classical Civilization. Vol. 2: The Archaeological and Documentary Evidence*, New Brunswick, NJ.
- Biers, W., 1987, *The Archaeology of Greece*, Ithaca, NY.
- Bikai, P. M., 2000, Phoenician Ceramics from the Greek Sanctuary, in: J. W. Shaw & M. C. Shaw, eds., *Kommos IV: The Greek Sanctuary, Part 1*, Princeton, NJ, 302-312.
- Bloedow, E. F., 1997, Itinerant Craftsmen and Trade in the Aegean Bronze Age, in: R. Laffineur, ed., *TECHNE: Craftsmen, Craftswomen, and Craftsmanship in the Aegean Bronze Age* (Aegeum 16), Liège, 439-447.
- Blome, P., 1982, *Die figürliche Bildwelt Kretas in der geometrischen und früharchaischen Periode*, Mainz.
- Boardman, J., 1961, *The Cretan Collection in Oxford: The Dictaeon Cave and Iron Age Crete*, Oxford.
- 1967, The Khaniala Tekke Tombs, II, *BSA* 62, 57-75.
- 1970, Orientalen auf Kreta, in: *Dädalische Kunst auf Kreta im 7. Jahrhundert v. Chr.*, Mainz, 14-25.
- 1990, Al Mina and History, *OJA* 9, 169-190.
- 1990b, The Lyre Player Group of Seals: An Encore, *AA*, 1-17.
- 1999, *The Greeks Overseas: Their Early Colonies and Trade*, fourth ed., London.
- 2000, Images as media in the Greek world and Iconography and archaeology: some problems east and west, in: Uehlinger, ed., 2000, 323-337; 393-396.
- Bonfante, L., 1989, Nudity as Costume in Classical Art, *AJA* 93, 543-570.
- Borell, B. & Rittig, D., 1998, *Orientalische und griechische Bronzereliefs aus Olympia* (OLF 26), Berlin & New York.
- Bosanquet, R. C., 1908-09, The Palaikastro Hymn of the Kouretes, *BSA* 15, 339-356.
- Boyd, H. A., 1901, Excavations at Kavousi, Crete, in 1900, *AJA* 5, 125-157.
- Braun-Holzinger, E. A. & Matthäus, H., 2000, Schutzgenien in Mesopotamien und den angrenzenden Gebieten: ihre Übernahme in Zypern, Kreta und Griechenland, in: Uehlinger, ed., 2000, 283-321.
- eds., 2002, *Die höflichen Kulturen und Griechenland an der Wende vom 2. zum 1. Jahrtausend v. Chr. Kontinuität und Wandel von Strukturen und Mechanismen kultureller Interaktion*. Kolloquium des Sonderforschungsbereiches 295 "Kulturelle und sprachliche Kontakte" der Johannes-Gutenberg-Universität Mainz, 11.-12. Dezember 1998, Möhnesee.
- Brendel, O. J., 1979, *Prolegomena to the Study of Roman Art*, New Haven, CT.

- Brock, J. K., 1957, *Fortetsa: Early Greek Tombs near Knossos*, Cambridge.
- Burkert, W., 1983, Itinerant Diviners and Magicians: A Neglected Element in Cultural Contacts, in: R. Hägg, ed., *The Greek Renaissance of the Eighth C. B.C.: Tradition and Innovation*, Stockholm, 115-119.
- Burnett, I., 1905, *Platonis Opera vol. V, part II*, Oxford.
- Canciani, F., 1970, *Bronzi orientali e orientalizzanti a Creta nell'VIII e VII sec a.C.* (StArch 12), Rome.
- Carter, J., 1972, The Beginnings of Narrative Art in the Greek Geometric Period, *BSA* 67, 25-58.
- Cassin, E., 1987, Le roi et le lion, in: ead., *Le semblable et le différent. Symbolismes du pouvoir dans le Proche-Orient ancien*, Paris, 167-213.
- Catling, H. W., 1976-77, The Knossos Area, 1974-76, *ArRep*, 3-23.
- 1984-85, Archaeology in Greece, 1984-85, *ArRep*, 3-69.
- 1986-87, Archaeology in Greece, 1986-87: Lefkandi: Toumba, *ArRep*, 12-13.
- Coldstream, J. N., 1969, The Phoenicians of Ialysos, *BICS* 16, 1-8.
- 1977, *Geometric Greece*, London.
- 1982, Greeks and Phoenicians in the Aegean, in: H.-G. Niemeyer, ed., *Phönizier im Westen. Die Beiträge des Internationalen Symposiums über "Die phönizische Expansion im westlichen Mittelmeerraum" in Köln vom 24. bis 27. April 1979* (MadrB 8), Köln, 261-275.
- 1983, Gift Exchange in the Eighth Century B.C., in: R. Hägg, ed., *The Greek Renaissance: Tradition and Innovation*, Stockholm, 201-207.
- 1984, Cypriaca and Cretocypriaca from the North Cemetery of Knossos, *RDAC*, 122-137.
- 1993, Mixed Marriages at the Frontiers of the Early Greek World, *OJA* 12, 89-107.
- Coldstream, J. N. & Catling, H. W., eds., 1996, *Knossos North Cemetery: Early Greek Tombs vols. I-IV* (BSA.S 28), London.
- Conkey, M. W., 1990, Experimenting with Style in Archaeology: Some Historical and Theoretical Issues, in: M. W. Conkey & C. A. Hastorf, eds., *The Uses of Style in Archaeology*, Cambridge, 5-17.
- Conkey, M. W. & Hastorf, C. A., eds., 1990, *The Uses of Style in Archaeology*, Cambridge.
- Cross, F. M., 1980, Newly Found Inscriptions in Old Canaanite and Early Phoenician Scripts, *BASOR* 238, 1-20.
- 1986, Phoenicians in the West: The Early Epigraphic Evidence, in: M. Bal-muth, *Studies in Sardinian Archaeology vol. 2*, Ann Arbor, MI, 117-130.
- 1993, Newly Discovered Inscribed Arrowheads of the Eleventh Century B.C.E., in: *Biblical Archaeology Today 1990*, Jerusalem, 533-542.
- Crowley, J. L., 1989, *The Aegean and the East. An Investigation into the Transference of Artistic Motifs between the Aegean, Egypt, and the Near East in the Bronze Age*, Jonsered.
- Curtis, J., ed., 1988, *Bronzeworking Centres of Western Asia c. 1000-539 B.C.*, London.
- 1994, Mesopotamian Bronzes from Greek Sites: The Workshops of Origin, *Iraq* 56, 1-25.
- Demargne, P., 1964, *Aegean Art. The Origins of Greek Art*, London.

- Dezsö, T., 1998, *Oriental Influence in the Aegean and Eastern Mediterranean Helmet Traditions in the 9th-7th Centuries B.C.: The Patterns of Orientalization* (BAR.IS 691), London.
- Dunbabin, T. J., 1957, *The Greeks and their Eastern Neighbours*, London.
- Evans, Sir A., 1964, *The Palace of Minos vol. III*, New York.
- Fittschen, K., 1969, *Untersuchungen zum Beginn der Sagedarstellungen bei den Griechen*, Berlin.
- Frankenstein, S., 1979, The Phoenicians in the Far West: A Function of Neo-Assyrian Imperialism, in: M. T. Larsen, ed., *Power and Propaganda: A Symposium on Ancient Empires* (Mesopotamica 7) Copenhagen, 263-294.
- Frankfort, H., 1996, *The Art and Architecture of the Ancient Orient*, fifth ed., updated by M. Roaf and D. Matthews, New Haven, CT.
- Gubel, E., 1983, Art in Tyre during the First and Second Iron Age: A Preliminary Survey, in: E. Gubel, E. Lipiński & B. Servais-Soyez, eds., *Studia Phoenicia I/II: Sauvons Tyr/Histoire Phénicienne* (OLA 15), Leuven, 23-52.
- 2000, Multicultural and multimedial aspects of early Phoenician art c. 1200-675 BCE, in: Uehlinger, ed., 2000, 185-214.
- Hall, J. M., 1997, *Ethnic Identity in Greek Antiquity*, Cambridge.
- Hamilakis, Y., 1996, A Footnote on the Archaeology of Power: Animal Bones from a Mycenaean Chamber Tomb at Galatas, NE Peloponnese, *BSA* 91, 153-166.
- Herrmann, G., 1986, *Ivories from Room SW 37, Fort Shalmaneser* (Ivories from Nimrud IV), London.
- ed., 1996, *The furniture of Western Asia, ancient and traditional*, Mainz.
- 2000, Ivory carving of first millennium workshops, in: Uehlinger, ed., 2000, 267-282.
- Higgins, R., 1969, Early Greek Jewellery, *BSA* 64, 143-153.
- Hodder, I., 1979, Social and Economic Stress and Material Culture Patterning, *AmAnt* 44, 446-454.
- Hogarth, D. G., 1914, *Carchemish, vol. 1*, London.
- Hoffman, G. L., 1997, *Imports and Immigrants: Near Eastern Contacts with Iron Age Crete*, Ann Arbor, MI.
- Homann-Wedeking, E., 1966, *The Art of Archaic Greece*, New York.
- Hooker, J. T., 1989, Gifts in Homer, *BICS* 36, 79-90.
- Hurwit, J. M., 1985, *The Art and Culture of Early Greece, 1100-480*, Ithaca, NY.
- Hutchinson, R. W., 1954, The Khaniala Tekke Tombs, *BSA* 49, 215-258.
- Imai, A., 1977, *Some Aspects of "Phoenician Bowls" with Special Reference to the Proto-Cypriote Class and the Cypro-Phoenician Class*. Ph.D. diss., Columbia University.
- Jones, D. W., 1993, Phoenician Unguent Factories in Dark Age Greece: Social Approaches to Evaluating the Archaeological Evidence, *OJA* 12, 293-303.
- Kamp, K. A. & Yoffee, N., 1980, Ethnicity in Ancient Western Asia during the Early Second Millennium B.C.: Archaeological Assessments and Ethnoarchaeological Perspectives, *BASOR* 237, 85-104.
- Kanta, A. & Karetsou, A., 1998, From Arkadhes to Rytion. Interactions of an Isolated Area of Crete with the Aegean and the East Mediterranean, in: Karageorghis & Stampolidis, eds., 1998, 159-173.

- Kantor, H., 1962, A Bronze Plaque with Relief Decorations from Tell Tainat, *JNES* 21, 93-117.
- Karageorghis, V. & Stampolidis, N. C., eds., 1998, *Eastern Mediterranean: Cyprus – Dodecanese – Crete 16th–6th cent. B. C. Proceedings of the International Symposium held at Rethymnon 1997*, Athens.
- Knapp, A. B., Muhly, J. D. & Muhly, P. M., 1988, To Hoard is Human: Late Bronze Age Metal Deposits in Cyprus and the Aegean, *RDAC* part 1, 233-262.
- Kramer, C., 1977, Pots and Peoples, in: L. D. Levine & T. C. Young Jr., eds., *Mountains and Lowlands: Essays in the Archaeology of Greater Mesopotamia* (BiM 7), Malibu, CA, 91-112.
- Kübler, K., 1954, *Kerameikos V: Die Nekropole des 10. bis 8. Jahrhunderts, 1. Teil*, Berlin.
- Kunze, E., 1931, *Kretische Bronzereliefs*, Stuttgart.
- Langdon, S., 1987, Gift Exchange in the Geometric Sanctuaries, in: T. Lindersand & G. Nordquist, eds., *Gifts to the Gods: Proceedings of the Uppsala Symposium, 1985* (Boreas 15), Uppsala, 107-113.
- Layard, A. H., 1849, *Nineveh and Its Remains* I, London.
- 1853, *The Monuments of Nineveh* II, London.
- Lebessi, A., 1975, The Fortetsa Gold Rings, *BSA* 70, 169-176.
- Lefkowitz, M., 1996, *Not Out of Africa: How Afrocentrism Became an Excuse to Teach Myth as History*, New York.
- Lefkowitz, M. R. & Rogers, G. R., eds., 1996, *Black Athena Revisited*, Chapel Hill, NC.
- Levi, D., 1945, Gleanings from Crete – Jewelry from the Idaean Cave, *AJA* 49, 313-329.
- Lipiński, E., 1983, Notes d'épigraphie phénicienne et punique, *OLA* 14, 129-165.
- 1990, Epigraphy in Crisis – Dating Ancient Semitic Inscriptions, *BAR* 16/4, 42-43.49.
- Maier, F. G., 1985, Factoids in Ancient History: The Case of Fifth-Century Cyprus, *JHS* 108, 32-39.
- Marinatos, N., 1990, Celebrations of Death and the Symbolism of the Lion Hunt, in: R. Hägg & G. C. Nordquist, eds., *Celebrations of Death and Divinity in the Bronze Age Argolid*, Stockholm, 143-147.
- 2000, *The Goddess and the Warrior: The Naked Goddess and the Mistress of Animals in Early Greek Religion*, London.
- Markoe, G., 1985, *Phoenician Bronze and Silver Bowls from Cyprus and the Mediterranean* (UCP.CS 26), Berkeley et al.
- 1989, The 'Lion Attack' in Archaic Greek Art: Heroic Triumph, *CA* 8, 86-115.
- 1990, The Emergence of Phoenician Art, *BASOR* 279, 13-26.
- 2000, *Phoenicians*, Berkeley, CA.
- Matthäus, H., 1998, Cyprus and Crete in the Early First Millennium B.C.: A synopsis with special reference to new finds from the Idaean Cave of Zeus, in: Karageorghis & Stampolidis, eds., 1998, 127-156.
- Matz, F., 1950, *Geschichte der griechischen Kunst. Bd. I: Die geometrischen und die früharchaische Form*, Frankfurt am Main.
- Mauss, M., 1970, *The Gift. Forms and Functions of Exchange in Archaic Societies*, trans. I. Cunnison, London.

- Mersereau, R., 1991, *Prehistoric Architectural Models from the Aegean*, Ph.D. diss., Bryn Mawr College.
- Millard, A. R., 1965, The Royal Assyrian Seal Type Again, *Iraq* 27, 12-16.
- 1976, The Canaanite Linear Alphabet and Its Passage to the Greeks, *Kadmos* 15, 130-144.
- 1978, The Assyrian Royal Seal: An Addendum, *Iraq* 40, 70.
- 1980-83, Art. Königssiegel, *RLA* 6, 136-137.
- Moortgat, A., 1955, *Tell Halaf III. Die Bildwerke*, Berlin.
- Morgan, C., 1990, *Athletes and Oracles: The transformation of Olympia and Delphi in the eighth century B.C.*, Cambridge.
- 1997, The Archaeology of Sanctuaries in Early Iron Age and Archaic Ethne: A Preliminary View, in: L. G. Mitchell & P. J. Rhodes, eds., *The Development of the Polis in Archaic Greece*, London, 168-198.
- Morgan, L., 1995, Of Animals and Men: The Symbolic Parallel, in: C. Morris, ed., *Klados: Essays in Honour of J.N. Coldstream* (BICS.S 63), London, 171-184.
- Morris, I., 1986, Gift and Commodity in Archaic Greece, *Man* 21, 1-17.
- Morris, S. P., 1992, *Daidalos and the Origins of Greek Art*, Princeton, NJ.
- Muhly, J. D., 1985, Phoenicia and the Phoenicians, in: J. Amitai, ed., *Biblical Archaeology Today: Proceedings of the International Congress on Biblical Archaeology, Jerusalem, April 1984*, Jerusalem, 177-191.
- Naveh, J., 1982, *Early History and the Alphabet*, Jerusalem.
- Negbi, O., 1992, Early Phoenician Presence in the Mediterranean Islands: A Reappraisal, *AJA* 96, 599-615.
- Ogden, J., 1992, *Ancient Jewellery*, London.
- Osborne, R., 1996, *Greece in the Making, 1200-479 B.C.*, London.
- Pasztor, E., 1979, Identity and Difference: The Uses and Meanings of Ethnic Styles, in: S. J. Barnes & W. S. Mellon, eds., *Cultural Differentiation and Cultural Identity in the Visual Arts* (SHA 27), London, 15-37.
- Pini, I., 1985, Das Motiv des Löwenüberfalls in der Spätminoischen und Mykenischen Glyptik, in: P. Darcque & J.-C. Poursat, eds., *L'Iconographie Minoenne* (BCH.S 11), Paris, 153-166.
- Platon, N., 1960, Anaskaphe periokes Praisou, *Prakt*, 298-307.
- Popham, M. R., Calligas, P. G. & Sackett, L. H., 1988-89, Further Excavation of the Toumba Cemetery at Lefkandi, 1984 and 1986. A Preliminary Report, *ArRep*, 117-129.
- Popham, M. R. & Lemos, I. S., 1996, *Lefkandi III. The Toumba Cemetery* (BSA.S 29), Athens.
- Popham, M. R., Sackett, L. H. & Themelis, P. G., ed., 1980, *Lefkandi I, The Iron Age* (BSA.S 11), London.
- Puech, E., 1983, Présence phénicienne dans les îles à la fin du II^e millénaire, *RB* 90, 365-390.
- 1986, Origine de l'alphabet, *RB* 93, 161-213.
- Reed, N. B., 1976, Griffins in Post-Minoan Cretan Art, *Hesperia* 45, 364-379.
- Renfrew, C., 1993, *The Roots of Ethnicity. Archaeology, Genetics and the Origins of Europe*, Rome.
- Rombos, T., 1988, *The Iconography of Attic Late Geometric II Pottery*, Jonsered.
- Rowlands, M. J., 1971, The Archaeological Interpretations of Prehistoric Metalworking, *WA* 3, 210-223.

- Sachs, A. J., 1953, The Late Assyrian Royal Seal Type, *Iraq* 15, 167-170.
- Sackett, J. R., 1982, Approaches to Style in Lithic Archaeology, *JAA* 1, 59-112.
- 1985, Style and Ethnicity in the Kalahari: A Reply to Wiessner, *AmAnt* 50, 151-159.
- 1990, Style and Ethnicity in Archaeology: The Case for Isochrestism, in: M. W. Conkey & C. A. Hastorf, *The Uses of Style in Archaeology*, Cambridge, 32-43.
- Sackett, H. & Musgrave, J. H., 1976, A New Figured Krater from Knossos, *BSA* 71, 117-129.
- Sakellarakis, Y. A., 1992, The Idaean Cave Ivories, in: J. L. Fitton, ed., *Ivory in Greece and the Eastern Mediterranean from the Bronze Age to the Hellenistic Period* (BM Occasional Paper 85), London, 113-140.
- 1993, Ivory Trade in the Aegean in the 8th century B.C.E., in: *Biblical Archaeology Today, 1990*, Jerusalem, 345-366.
- Sasson, J. M., 1968, Instances of Mobility among Mari Artisans, *BASOR* 190, 46-54.
- Shaw, J. W., 1989, Phoenicians in Southern Crete, *AJA* 93, 165-183.
- 1998, Kommos in Southern Crete: an Aegean Barometer for East-West Interconnections, in: Karageorghis & Stampolidis, eds., 1998, 13-24.
- Shaw, J. W. & Shaw, M. C., 2000, *Kommos IV: The Greek Sanctuary, Part 1*, Princeton, NJ.
- Shennan, S., 1989, Introduction, in: S. Shennan, ed., *Archaeological Approaches to Cultural Identity* (One World Archaeology 10), London, 1-32.
- Smith, A. D., 1986, *The Ethnic Origins of Nations*, Oxford.
- Smithson, E., 1968, The Tomb of a Rich Athenian Lady, ca. 850 B.C., *Hesperia* 37, 77-116.
- Stampolidis, N. C., 1998a, Introduction: 11th-6th cent. B.C., in: N. C. Stampolidis, A. Karetsou & A. Kanta, eds., *Eastern Mediterranean: Cyprus - Dodecanese - Crete. 16th-6th cent. B.C.*, Heraklion, 68-100.
- 1998b, Imports and Amalgamata: the Eleutherna Experience, in: Karageorghis & Stampolidis, eds., 1998, 175-184.
- Stewart, A., 1990, *Greek Sculpture: An Exploration*. 2 vols., New Haven.
- Szynger, M., 1979, L'inscription phénicienne de Tekke près de Cnossos, *Kadmos* 18, 89-93.
- Thiersch, H., 1913, Altkretisches Kuretengerät, *AA* 28, 49-52.
- Thomas, N. R., 1999, The War Animal: Three Days in the Life of the Mycenaean Lion, in: R. Laffineur, *Polemos: Le context guerrier en égée à l'âge du bronze vol. II*, Liège, 297-310.
- Ucko, P. J., 1969-70, Ethnography and Archaeological Interpretation of Funerary Remains, *WA* 1, 262-280.
- 1989, Foreword, in: S. Shennan, ed., *Archaeological Approaches to Cultural Identity*, London, ix-xx.
- Uehlinger, C., ed., 2000, *Images as Media, Sources for the cultural history of the Near East and the Eastern Mediterranean (1st millennium BCE)* (OBO 175), Fribourg & Göttingen.
- Verdelis, N., & Davaras, K., 1966, Ανασκαφή Αναβυσσού, *ArchDelt* B'1 21, 97-99.

- Vermeule, E., 1992, The World Turned Upside Down. A review of *Black Athena vol. II* in: *New York Review of Books*, March 26, 1992, 40-43.
- Winter, I. J., 1976, Phoenicians and North Syrian Ivory Carving in Historical Context: Questions of Style and Distribution, *Iraq* 38, 1-22.
- 1988, North Syria as a bronzeworking centre in the early first millennium BC, in: J. Curtis, ed., *Bronzeworking Centre of Western Asia c. 1000-539 BC*, London, 193-225.
- 2000, *Le Palais imaginaire*: scale and meaning in the iconography of Neo-Assyrian cylinder seals, in: Uehlinger, ed., 2000, 51-87.
- Zaccagnini, C., 1983, Patterns of Mobility among Ancient Near Eastern Craftsmen, *JNES* 42, 245-264.

Discussion and future perspectives

Claudia E. Suter

The final discussion of the workshop was concerned with the stylistic classification of ivory carvings and the localization of workshops, which still pose many unresolved problems. A major topic of debate was the commonly used nomenclature of the principle groups or 'traditions,' and their definition. While 'Assyrian' designates a small assemblage easily distinguishable from the rest by its close analogies with Assyrian palace reliefs, in regard to both imagery and style, the three Levantine groups – Phoenician, North-Syrian, South-Syrian or Intermediate – remain problematic because they lack clearly definable boundaries. The ethno-geographical terms 'Phoenician' and '(North-)Syrian' go back to Frederik Poulsen, who in 1912 distinguished between a style with Egyptianizing features, and another that bore more relation to the sculpture of the Neo-Hittite kingdoms. Although this general distinction is still valid, it is far from rigorous enough to account for all the stylistic differences, and a large number of ivory carvings fall in between. Neither term reflects a political or otherwise clearly defined entity, and both are often used in a vague, indeterminate way that may have diverse underlying assumptions. There were several Phoenician city-states, and the term 'Phoenician' can designate a language, an ethnic or cultural group, or a style, while the area of northern Syria was shared by various small states both of the Semitic and Indo-European language families, with different histories. In 1981 Irene Winter set apart a South-Syrian group that combines aspects of both Levantine traditions, and tentatively located it in the kingdom of Aram. Georgina Herrmann subsequently called this group 'Intermediate' because of her doubts concerning the location of its workshop(s). Syro-Phoenician cannot be an alternative, since it is understood as encompassing both the Phoenician and North-Syrian groups in classical archaeology.

Even if the terms presently used have flaws, there are no convincing alternatives, since the major problem does not reside in nomenclature, but in our poor knowledge of where different ivory workshops were located, when they were active, and what stylistic spectrum one workshop might have included. The vast majority of ivory carvings were not found where

they were manufactured, and the Levant comprised a multitude of small states which stood in close contact with one another, and whose borders and cultural prosperity fluctuated over the course of the first millennium BCE. This situation certainly is to blame for the difficulties inherent in determining clear boundaries and locating workshops for the Levantine ivory carvings.

After concluding that labels pose no problem as long as they are overtly and consistently used, the discussion moved to the lower levels of classification. The best method for forming a stylistic group was considered to be starting with one preferably complex artifact from which many connections can be drawn. A 'set' was defined as a number of closely related panels that belonged to the same piece of furniture. This, of course, applies only to furniture panels. The next categories were named 'style-group,' followed by 'school,' and eventually leading to a 'tradition.' Although the latter three categories were not more explicitly defined, they might correspond to workshop, locale, region, i.e. the categories that follow upon 'hand' in Irene Winter's list of meaningful units for analysis. A set of furniture was doubtlessly made in the same workshop, but could have been carved by several hands. Wicke explains the variance in quality and style among the R&R group, in terms of three workshops in close proximity in the state of Sam'al, as did Winter for the SW 7 group. These groups would then reflect schools rather than workshops.

Winter's last unit for analysis, namely time period, was not considered in the discussion. Both Stefania Mazzoni and Dirk Wicke, however, address the time factor in their contributions. Mazzoni proposes a later date for ivory pyxides than stone pyxides from North Syria, while Wicke's suggestion of dating the SW 7 and R&R groups in the first and second half of the eighth century, respectively, presents a valid attempt at tackling chronological differences among ivory carvings of the North Syrian tradition, even if it remains, according to this author, conjectural. The vast majority of Levantine ivory carvings cannot be dated precisely, based on their findspots. Rather than mingling possible dates into the description of individual pieces or sub-groups, it may be worthwhile compiling a systematic list of all fixed chronological points available today, and of all other possible criteria for dating, in an effort to get closer to the solution of this problem. The dating of other artifacts, used in comparison with ivory carvings, needs to be scrutinized separately in order to avoid circularity of argument.

Herrmann, Winter, and Wicke emphasize the importance of considering several variables in classifying ivory carvings. When forming stylistic groups, the problem remains of how to rank these variables, grade similarities, and weigh up the relevance of the differences. While Herrmann and Winter do not detail specific guidelines, Wicke suggests that it must remain subjective. Our difficulties in determining the spectrum of a workshop, and localizing and dating different workshops are, I believe, closely related to

our poor knowledge of how the ivory crafts were organized. For the future, it might be more fruitful not only to integrate political history into the discussion, but also to tackle this social aspect. We could do this by compiling and evaluating all extant evidence on Levantine ivory carving and ivory carvers of the early first millennium BCE, and compare this evidence with better known organizations of ivory or related crafts in other societies. A comparison with practices in contemporary stone carving as they have been observed, for example, by Michael Roaf (cited in Herrmann), might be elucidating, too. And we should seriously consider the potential mobility of craftsmen, as Gail Hoffman proposes to do with regard to the question of immigrant presence in Crete.

Another issue that either has to be substantiated in individual cases or revised, is the common assumption that minor art always depends on major art. While Assyrian style ivory carvings were modeled on Assyrian palace reliefs, Levantine ivory carvings need not necessarily be modeled on monumental sculpture. Ivory carving was traditional in the Levant but not in Assyria. In the case of the North-Syrian sub-group, that is closely related to the orthostats from Tell Halaf, Winter proposed a reversed order of influence, taking into account all criteria for dating, as well as the geographical and historical situation of this locale and its surroundings. Other cases of reversed order can be adduced. In this volume, Fanni Faegersten proposes that woodcarvings may have served as models for the Egyptianizing stone sculpture from Cyprus. The main problem she sees with her hypothesis is that it assumes a different appearance of Phoenician wood and stone sculpture in the sixth century BCE. This may reflect the existence of different traditions in different crafts. The reason why Faegersten proposes a now lost tradition of woodcarving is the gap in time between Phoenician ivory carvings and Cypriote stone statues, and a presumed difference in social spheres between the two object groups. The gap in time, however, could also be explained with the consideration that luxury items such as ivory carvings were often kept over generations as heirlooms, while the social sphere need not be so different, since both types of objects were most certainly manufactured for the upper class. In any case, there is no doubt that the Egyptianizing stone statuary from Cyprus was modeled on either ivory or wooden artifacts, i.e. minor art, that served as sort of a pattern book. The examples from Tell Halaf and Cyprus advise us against assuming a general dependence of minor art on major art and urge us to assess each case individually in its context.

Moving from style to imagery, Tallay Ornan's contribution presents a beautiful case study for the topic of this volume. Origin and meaning of the winged disc are well known and Ornan succeeds in delineating the development of this motif as it is adopted into other cultures, and adapted to their needs, when it was revived through the impetus of an imperial power. In the course of this development, design as well as meaning are subject to

changes, and Ornan demonstrates how this process of ever-renewed interpretation of an inter-cultural motif contributed to the rise of a new religious ideology, which makes us once more aware of the power of images. Cecchini's contribution on the bearer of the ram-headed staff is perhaps a bit less successful in tracing such a development because the origin and meaning of this figure are less well established. It might be worth investigating more thoroughly the different scenic contexts in which this figure appears, and to give more thought to the small changes in its design. In this volume, Gubel (II.A.12) interprets the "acolytes with the ram-headed scepter and vase" as the Phoenician equivalent of Atum's children Shu & Tefnut, or Geb & Nut. This interpretation, however, excludes all images on which the bearer of the ram-headed staff is not doubled. In cases in which the meaning of a motif remains somewhat vague because the sources are deficient, it is imperative to explicitly state what can reasonably be established, and what remains conjecture.

In contrast to Ornan and Cecchini, Gubel reviews the adoption and adaptation of many motifs depicted on one class of objects. With the large apparatus of comparative material cited for each motif, he provides an excellent point of departure for future research. Ellen Rehm's new interpretation of the motif depicted on Assurbanipal's bed is intriguing and highlights the importance of small details often overlooked. Furthermore, it demonstrates that we should always query the meaning and significance of an image when assuming that it – or details thereof – were borrowed from another culture, a plea also made by Gail Hoffman with regard to orientalizing imagery on Crete. In fact, to query its significance in context should be imperative for the interpretation of any image.

Going beyond stylistic classification and primary analysis of particular motifs, the two contributions on Crete address, in various aspects of this island's orientalizing art, several of the issues whose identification was the goal of the workshop. The discussion can be taken to a higher level, because the older and larger field of classical archaeology can rely on a much broader basis of previous work than Near Eastern archaeology. Yet, not all apparently established interpretations of cultural phenomena are as sound as they appear. Gail Hoffman demonstrates this with regard to immigrant presence on Crete, and poses many questions that provide inspiration for future research on the borrowing and adaptation of foreign features, such as: why were Greek artists looking for inspiration outside their immediate environment? What need within Greek culture was served by appropriating forms from the Near East? Who was commissioning or purchasing or creating these hybrid forms? Similarly, we could ask: why does the Ugaritic king – if the standing figure on the thirteenth century stela from Ugarit really represents the new king – have himself portrayed in Egyptian garb and with an Egyptian scepter? Why does a group of Cypriotes have themselves commemorated in Egyptianizing Phoenician garments and jewelry?

Was it because they identified with an international elite, along the lines of what ancient Greeks termed 'guest friendship,' as Hoffman presupposes for the people buried in graves containing certain types of object that are found all over the Mediterranean? These questions broach on the issue of identities, which lies beyond the formulation of questions posed in this volume, and whose exploration will hopefully open up stimulating new perspectives for future research.

As Winter clearly stated, inter-cultural contact, and the phenomena that result from it, can only be studied after establishing clear boundaries between cultural entities and their products. The cultural historian is brought back to the earlier art-historical task of classifying the material record. The workshop in Fribourg has demonstrated that much work is still needed on determining styles and locating workshops with regard to Levantine ivory carving of the first millennium BCE. At the same time, it gave birth to a project, now well underway, that is hoped to shed new light on this discussion, namely a complete and up-to-date publication of the finds from Samaria. These present the largest collection of ivory carving found in the Levante but are, as Uehlinger stressed, insufficiently taken into account, mainly because of poor publication.

The primary task of classifying material, however, should not keep us from thinking ahead. Winter points out further prerequisites for the study of inter-cultural contact that are still missing or underdeveloped in Near Eastern archaeology, and will be worth heeding in the future: establishing adequate markers of both places concerned with sufficient chronological control; developing an appropriate scale for measuring the intensity of cultural contact and interaction beyond mere absence/presence of certain features; and developing means for assessing the permeability of boundaries between cultural-historical entities and the nature of interaction/absorption beyond mere impressionism. It cannot be stressed enough how important rigorous guidelines and explicitly stated methodology are. Along with them, stimulating questions such as those concerning group identities can significantly contribute to the development of a fruitful approach. It is hoped that the progress made in this volume and the issues raised by the various contributions will inspire future research to that effect.



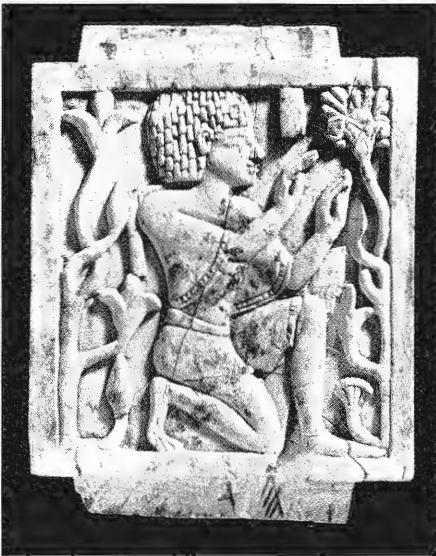
1. Furniture panels with kneeling youths from Room SW 12 of Fort Shalmaneser (ND 11067 and IM 74807 in the Mosul museum) [courtesy of the British School of Archaeology in Iraq].



2. Backs with deeply engraved fitter's marks of the SW 12 panels (ND 11099 and 12021), see *pl. II: 3-4* for the fronts [courtesy of the British School of Archaeology in Iraq].



3. Two SW 12 panels with griffins (ND 11099 and 11038) [courtesy of the British School of Archaeology in Iraq].



4. A panel with a kneeling youth from SW 12 (ND 12021) [courtesy of the British School of Archaeology in Iraq].



5. A panel with a stylised tree from SW 12 (ND 11019) [courtesy of the British School of Archaeology in Iraq].



6. An 'Ornate Group' example of a sphinx with a 'triple flower' above the wing (ND 7616) [courtesy of the British School of Archaeology in Iraq].



7. An Intermediate example of a sphinx with a 'triple flower' above the wing (ND 12066) [courtesy of the British School of Archaeology in Iraq].



8. The sphinx's head on a lion bowl from Well AJ of the North West Palace (Iraq Museum, Baghdad, IM 79511) [photo by author, courtesy of the Iraq Museum].



9. The sixth century Bishop's throne (Archepiscopal Museum, Ravenna) [after postcard].



10. 'Pegged wigs' on two ivories of the 'Ornate Group' (ND unnumbered on left, ND 13867 on right) [courtesy of the British School of Archaeology in Iraq].



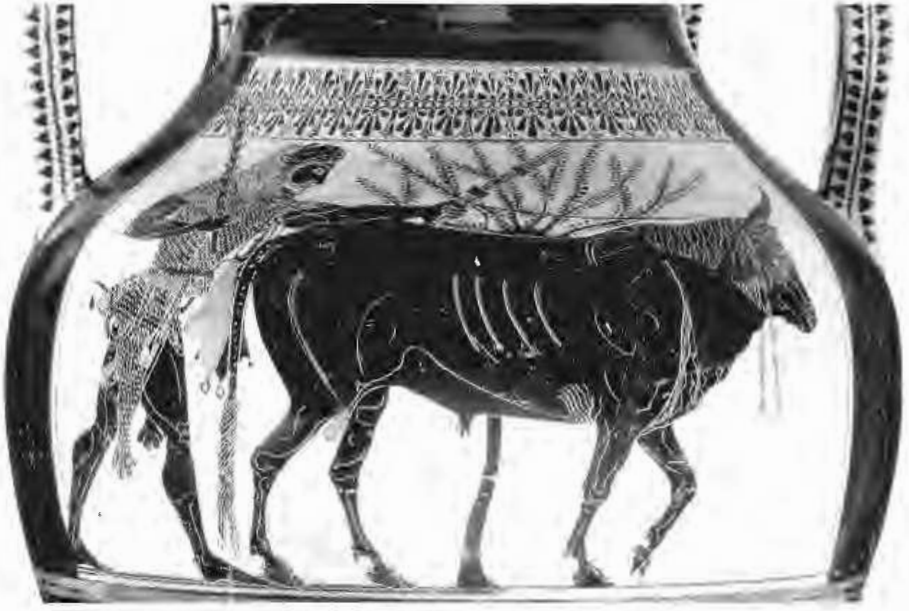
11. The silhouette from Well AJ belonging to the 'roundcheeked and ringletted' group (Iraq Museum, Baghdad, IM 79525) [left: after Safer & al-Iraqi 1987: no. 21; right: *La terra tra i due fiumi* 1985: 400].



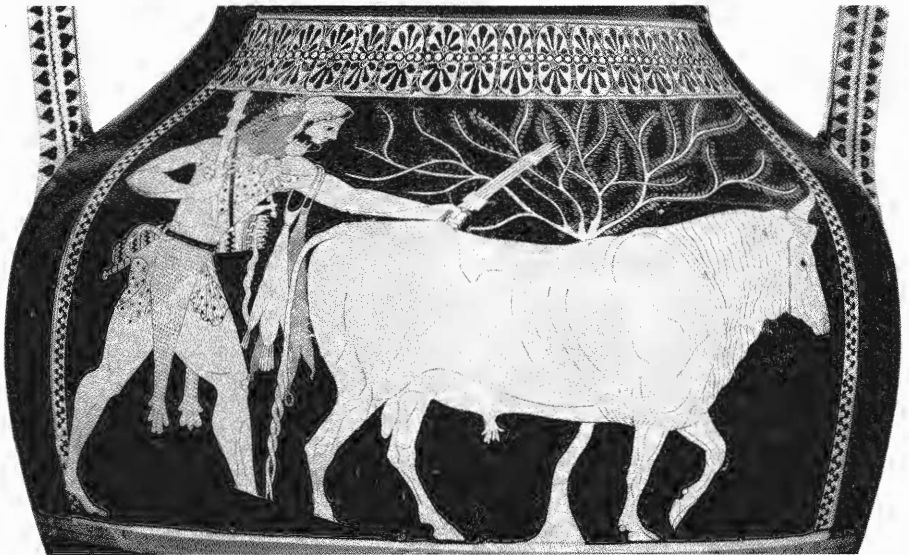
12. A 'flame and frond' pyxis from Well AJ (Iraq Museum, Baghdad, IM 79513) [photo by author, courtesy of the Iraq Museum].



13. Two blinkers from Well AJ of the Intermediate tradition (Iraq Museum, Baghdad, IM 79566 and 79565) [above: after Safer & al-Iraqi 1987: pl. III; below: photo by author, courtesy of the Iraq Museum].



1. Herakles and the Cretan Bull on black-figure side of bilingual amphora, attributed to the Lysippides Painter, ca. 525-520 BCE [courtesy of the Museum of Fine Arts, Boston, Henry Lillie Pierce Fund, 99.538].



2. Herakles and the Cretan Bull on red-figure side of bilingual amphora, attributed to the Andokides Painter, ca. 525-520 BCE [courtesy of the Museum of Fine Arts, Boston, Henry Lillie Pierce Fund, 99.538].



3. Ivory pyxis from Burnt Palace at Nimrud. Ht. 8.5 cm [courtesy of the British Museum, London, WAA 118173].



4. Ivory pyxis fragment from Burnt Palace at Nimrud. Ht. 6 cm [courtesy of the British Museum, London, WAA 118174].



5. Ivory chair-back panel from Room SW7 of Fort Shalmaneser at Nimrud. Ht. 21.2 cm [courtesy of the Iraq Museum, Baghdad, ND 7918].



6. Ivory chair-back plaque from Room SW7 of Fort Shalmaneser at Nimrud. Ht. as preserved, 15.7 cm [courtesy of the Ashmolean Museum, Oxford, 1959.206].



7. Ivory chair-back plaque from Room SW7 of Fort Shalmaneser at Nimrud. Ht. 24.8 cm [courtesy of the Metropolitan Museum of Art, New York, 59.107.4].



8. Ivory female figure from Burnt Palace at Nimrud. Ht. 13 cm [courtesy of the British Museum, London, WAA 118197+118255].

9. Ivory female head, said to be from Sherif Khan, but possibly from Nimrud. Ht. 4.2 cm [courtesy of the British Museum, London, WAA 118228].



1. Pyxis from Mahmudiye, red stone [after Riemschneider 1954: pl. 104].



a



b

2. a. Pyxis from Carchemish, steatite (British Museum, London, 116122) [after Woolley 1921: pl. 28:3];
 b. Pyxis from Kuyunjik, diorite (BD.3.57) [courtesy of the Iraq Museum, Baghdad, IM 22447].



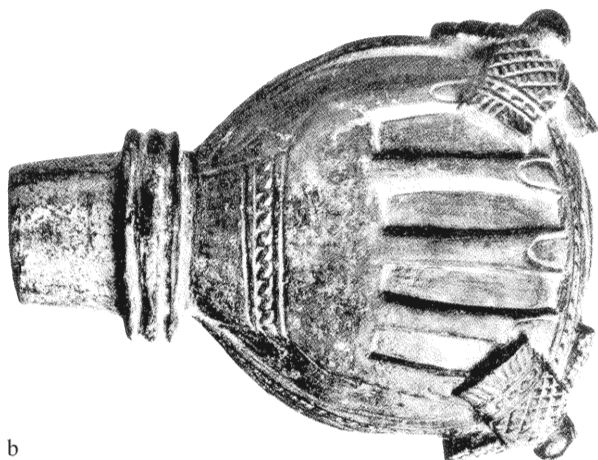
3. Pyxis and lid, reddish steatite (courtesy of the Museum of Fine Arts, Boston, 61.1075).



4. Hand bowl from Tell Afis, TA.86.D.118, greenstone (Idlib Museum) [photo M. Necci].



a



b

5. Hand bowls (Paris, Musée du Louvre):

a: AO 11193, greyish steatite [after Parrot 1964: 229, fig. 12];

b: AO 21108, brownish steatite [after Parrot 1964: pl. XIV:3].



a

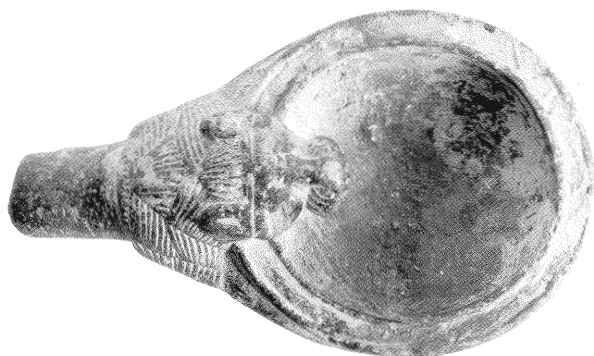


b

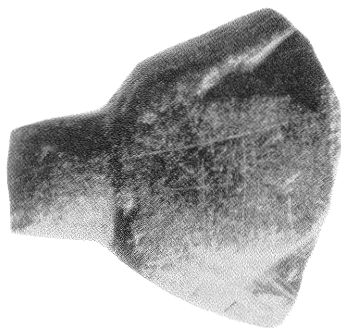
6. Hand bowls from
 a: Nimrud, S. 85, ivory (British Museum, London, 126577) [after Barnett 1975: pl. XLIX];
 b: Yunus, Carchemish, steatite [after Woolley 1914: pl. XXVII M, 1].



7. Hand bowl from Tell Afis, TA.89.D.37, reddish stone (Idlib Museum) [photo M. Necci].



8. Lion bowl, steatite [courtesy of the Museo dell'Olivo, Imperia, inv. no. 852].



9. Lion bowl from Boghazköy, no. 2191, greenstone [after Boehmer 1972: pl. LXXXIII].



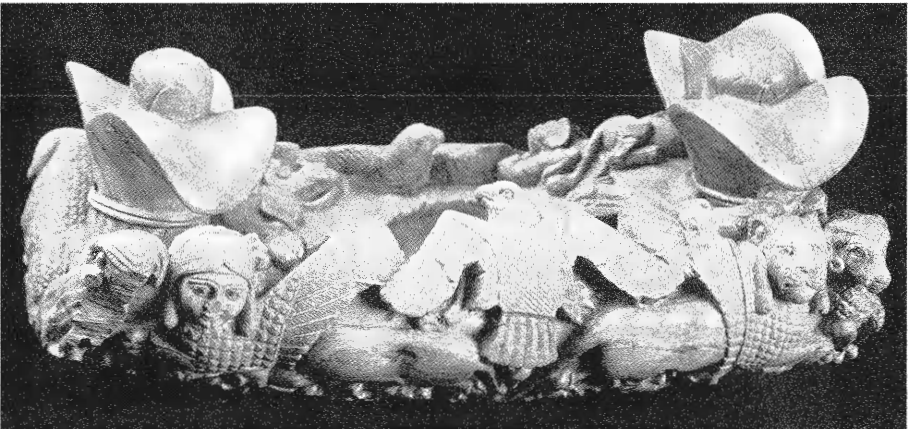
10. Stone bowls from
 a: Carchemish, steatite [after Woolley 1939: pl. XVIIa];
 b-c: Tell Halaf [after Hrouda 1962: pl. 52:96-97].



11. Stone bowl from Elbistan Höyük [after Riemschneider 1954: pl. 105 bottom].



1. Sirene IM 79525 [nach Katalog Turin 1985: 328].



2. Kosmetikpalette IM 79501 [nach Katalog Turin 1985: 327 oben].



3. Löwe IM 79533 [nach Safer & al-Iraqi 1987: 93].



4. Sphinx ND 10497 [nach Herrmann 1986: Nr. 907 Taf. 234].



5. Sphinx ND 10342 [nach Herrmann 1986: Nr. 904 Taf. 232].



6. Dämon ND 7788 [nach Herrmann 1986: Nr. 889 Taf. 228].



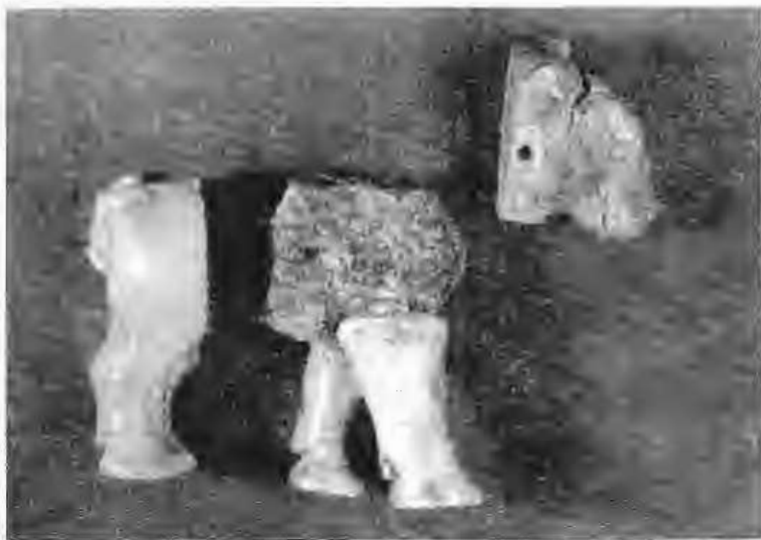
7. Dämon ND 9477 [nach Herrmann 1986: Nr. 890 Taf. 229].



8. Würdenträger ND 10697 [nach Herrmann 1986: Nr. 891 Taf. 230].



9. Widderträger ND 91671 [nach Herrmann 1986: Nr. 888 Taf. 228].



10. Stierplastik IM 79542 [nach Safer & al-Iraqi 1987: 102].



11. Würdenträger aus Zincirli [nach Luschan 1911: Taf. 58].



12. Tierträger aus Zincirli [nach Luschan 1911: Taf. 63].



13. Sphinx mit Flammenstilisierung ND 7914 [nach Mallowan & Herrmann 1974: Taf. 28].



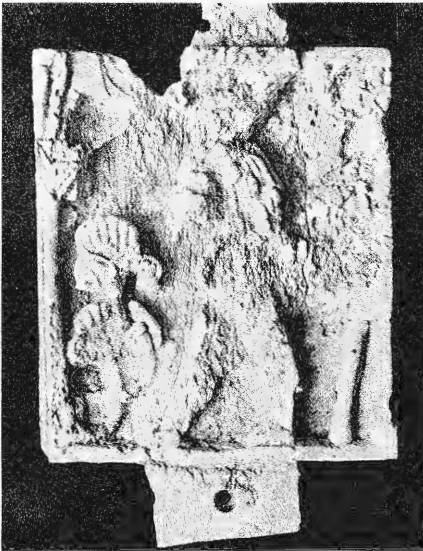
1. Terracotta statuette from Byblos [photo Patrick Bouillon, courtesy of the Royal Museums for Art & History, Brussels, 1323].



1.



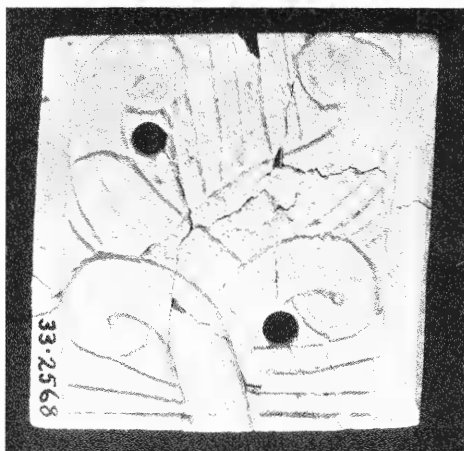
2.



3.

1.-3. Drei Keruben verschiedenen Stils aus Samaria ("South Syrian style" oder "intermediate tradition");

1. Crowfoot & Crowfoot 1938: pl. V:1 [PAM/IAA 33.2572, photo courtesy of Israel Antiquities Authority, Jerusalem];
2. Crowfoot & Crowfoot 1938: pl. V:2 [PAM/IAA 33.2576, photo courtesy of Israel Antiquities Authority, Jerusalem];
3. Crowfoot & Crowfoot 1938: pl. V:3; Zeichnung nach Weippert 1988: 656 Abb. 4.72.2.



4.



5.



6.



7.

4.-7. Palmettmuster und Zirkelornament verschiedener Hand aus Samaria: 4 = vollständig ausgeführtes Stück, 5 = Ritzausführung, 6 = Übungsstück?, 7 = Zirkelübungsstück [nach Crowfoot & Crowfoot 1938: pl. XXI:3, 4, 5, 8].



a



b



c



d



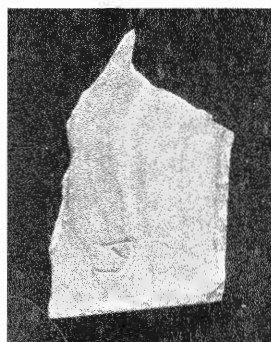
e



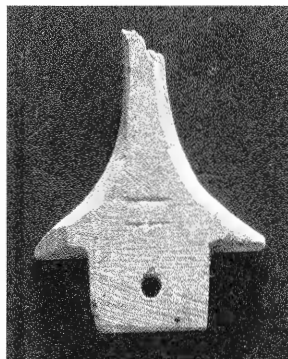
f



g



h



i

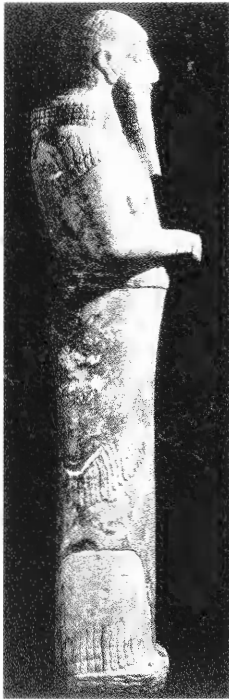


j

8. Hebräische und wahrscheinlich hebräische Schriftzeichen verschiedener Hand auf Elfenbeinschnitzereien aus Samaria; Wiedergabe nicht maßstabsgetreu (die Reihenfolge a-j entspricht Crowfoot & Crowfoot 1938: pl. XXV: 1, 10, 12, 5, 16, 8 [um 90° gedreht], 18, 2, 6, 9).



1. Assurbanipal auf der Kline in der Gartenszene [nach Barnett & Lorenzini 1975: Abb. 170].



2. Standbild Salmanassars III. [nach Strommenger 1970: Taf. 5].



3. Detail der Kline Assurbanipals [nach Reade 1983: Abb. 103 (Detail)].



4. Tuchträger mit Wedel aus der Zeit Tiglatpilesars III. [nach Barnett & Falkner 1962: Taf. LXXXV].



5. Tuchträger mit Wedel aus der Zeit Sargons II. [nach Albenda 1986: Taf. 70].



6. Tuchträger mit Wedel aus der Zeit Assurbanipals [nach Barnett 1976: Taf. LIX (Detail)].



7. Thronfigur mit Tuch und Wedel aus Toprakkale [nach Wartke 1993: Taf. 61].



1. Seal from Tell Afis, TA.95.S.1 (Idlib Museum) [courtesy of Missione Archeologica Italiana at Tell Afis, photo Maurizio Necci].



2. Double shekel from Sidon [after Naster 1957: pl. I:9].



3. Double shekel from Sidon [after Naster 1957: pl. I:14].



4. Stela from Ugarit [after Yon 1991: fig. 16a].



5. Ivory from Nimrud [after Barnett 1975: pl. CXXXV, Suppl. 28].



6. Ivory from Nimrud [after Barnett 1975: pl. CXXXV, Suppl. 22].



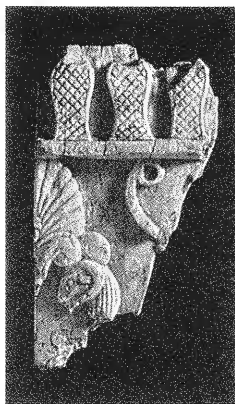
7. Ivory from Nimrud [after Moorey 1969: pl. 17a].



8. Ivory from Nimrud [after Herrmann 1986: no. 350].



9. Ivory from Nimrud [after Herrmann 1986: no. 338].



10. Ivory from Nimrud [after Herrmann 1986: no. 341].



11. Ivory from Nimrud [after Herrmann 1986: no. 347].



12. Ivory from Nimrud [after Herrmann 1986: no. 337].



13. Ivory from Nimrud [after Mallowan & Herrmann 1974: no. 87].



14. Ivory from Nimrud [after Herrmann 1986: no. 357].



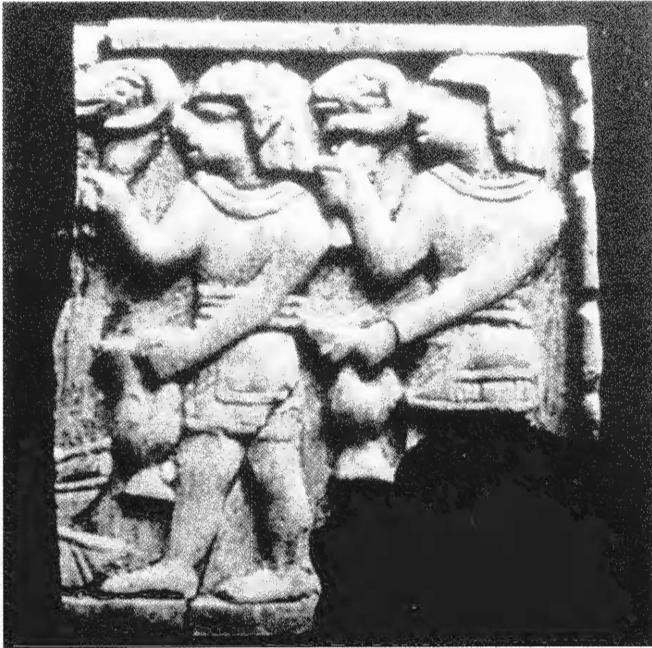
15. Ivory from Nimrud [after Herrmann 1986: no. 941].



16. Ivory from Nimrud [after Herrmann 1986: no. 942].



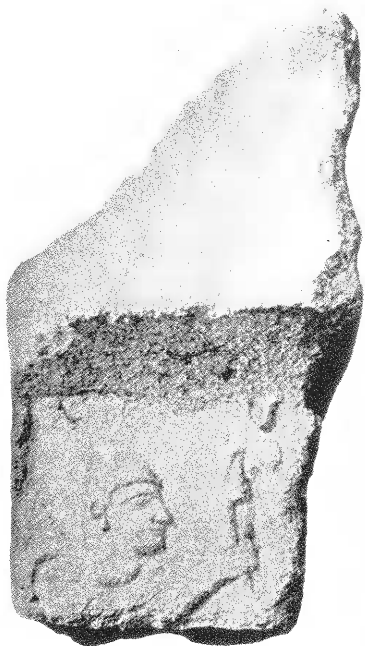
17. Ivory from Nimrud [after Herrmann 1986: no. 351].



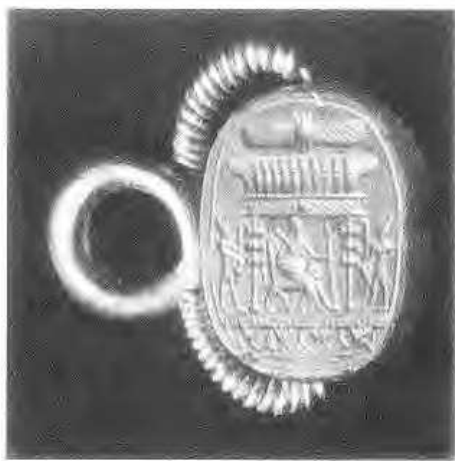
18. Ivory from Arslan Tash [after Thureau-Dangin 1931: pl. XXXII:39].



19. Stela from Sidon [after Aimé-Giron 1934: pl. I].



20. Stela from Sidon [after Dunand 1926: pl. XXXIII:2].



21. Seal from Tharros [after Moscati 1984: cat. 653].



1. Steatite statuette of Pharaoh Amenhotep III from Karnak. Traces of applied blue-green glaze remain; Ht. 25 cm (The Egyptian Museum, Cairo, 11515, C. 42084) [courtesy of the Supreme Council of Antiquities, Cairo, photo Niklas Gustafson].



2. Fragmentary Egyptianizing statuette found at Idalion, Cyprus (The British Museum, London, 1917.7-1.149, Ht. 30.5 cm [1873.3-20.48] [courtesy of the British Museum, photo Philip Nicholls].



3. Limestone statuette from Cyprus, exact provenance unknown, Ht. 30 cm [courtesy of the Musée du Louvre, Paris, MNB 408].



4. Fragment of a life-size statue, found at Idalion, Cyprus, Ht. 71 cm [courtesy of Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Antikensammlung, Sk 508, photo Johannes Laurentius].



5. Fragmentary Egyptianizing statuette found at Idalion, Cyprus, Ht. 25 cm [courtesy of the British Museum, London, 1917.7-1.67 and 1873.3-20.17, photo Philip Nicholls].



6. Egyptianizing torso found at Larnaka (?), Ht. 64 cm [courtesy of the Museo Arqueológico Nacional, Madrid, 2634].



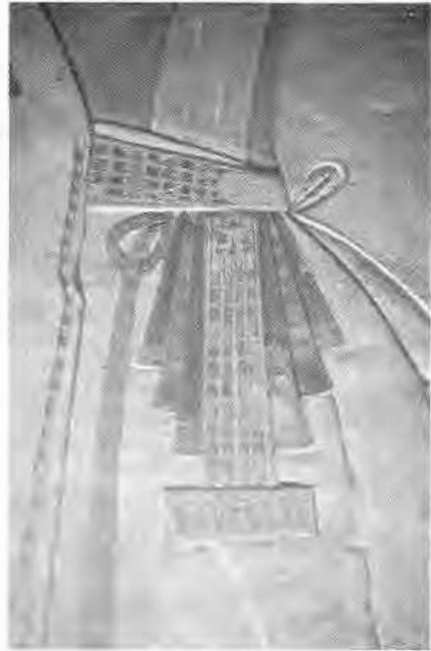
7. Fragment of a life-size Egyptianizing statue from Idalion, Cyprus, Ht. 32 cm [courtesy of Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Antikensammlung, Misc. 6682.7, photo Johannes Laurentius].



8. Detail of Egyptianizing torso from Cyprus, exact provenance unknown, Ht. 65 cm [courtesy of Nationalmuseum, Stockholm, NM Sk 1550, photo Hans Thorwid].



9. Ivory plaque of Phoenician manufacture found at Nimrud, Ht. 14 cm (Iraq Museum, Baghdad) [courtesy of the British School of Archaeology in Iraq].



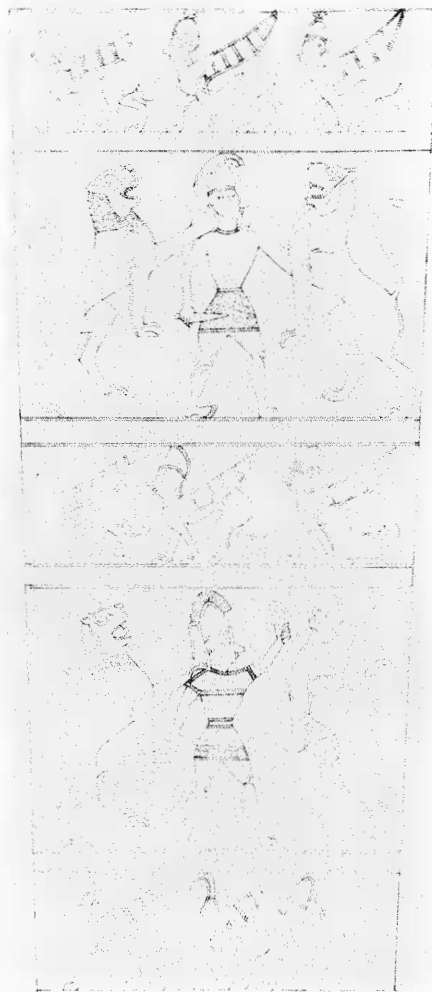
10. Detail of a wall-painting from the tomb of Khaemwaset, son of Pharaoh Ramesses III (twentieth Dynasty), from the Valley of the Queens, Thebes [courtesy of the Supreme Council of Antiquities, Cairo, photo Niklas Gustafson].



1. Phaistos: Gepflasterte Straße der geometrischen Periode [Photo H. Matthäus].



2. Spätzyprischer Kesselwagen im Britischen Museum, Fundort unbekannt [nach Papasavvas 2001: Abb. 68].



3. Bronzenes Beschlagblech, vielleicht eines Köchers, aus Grab B der Fortetsa-Nekropole von Knossos [courtesy of the British School of Archaeology in Athens].



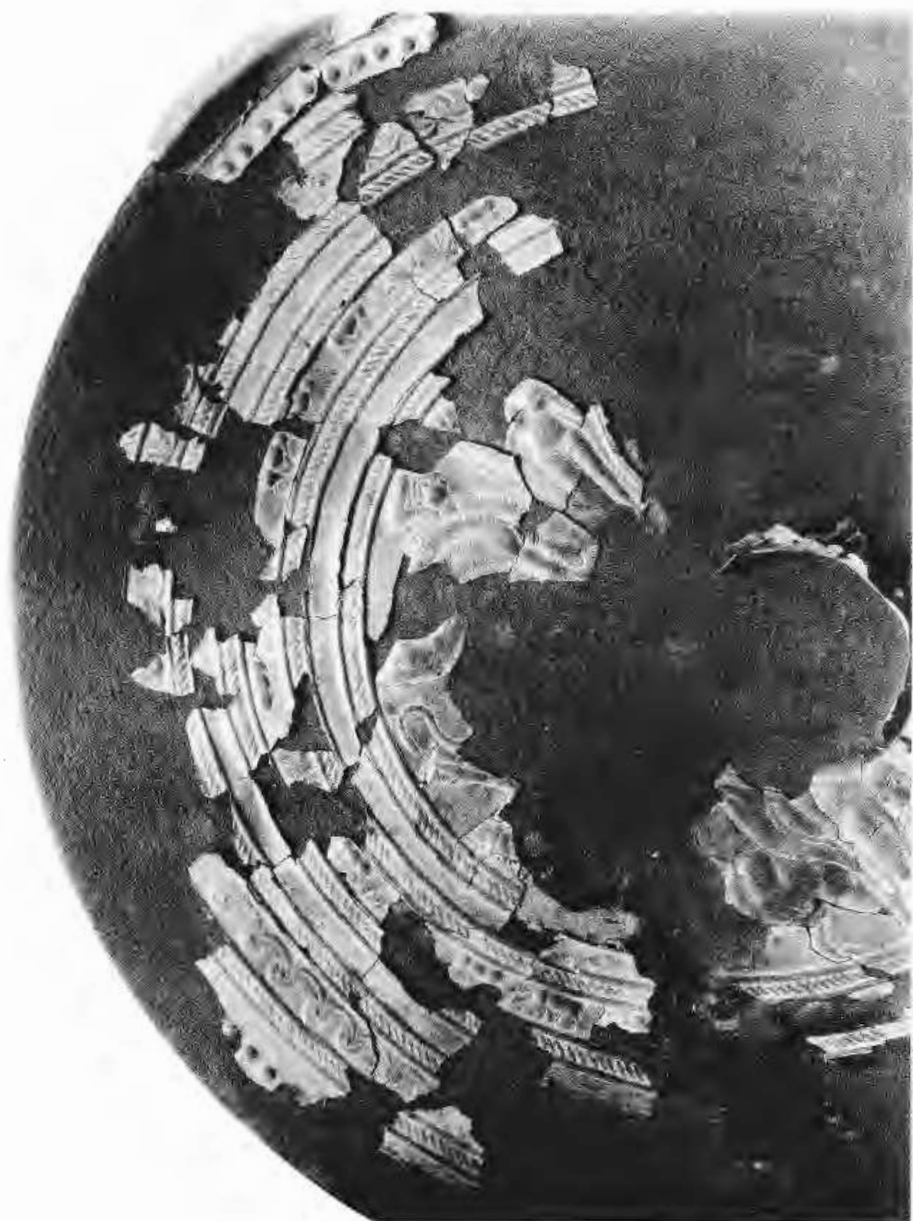
4. Bronzenes Gürtelblech aus Grab P der Fortetsa-Nekropole von Knossos [nach Blome 1982: Taf. 3, 1-2].



5. Goldenes Diadem aus Tholos B der Tekke-Nekropole von Knossos [nach Coldstream 1982a: Taf. 26f.].



6. Goldenes Diadem aus der Sammlung Nelidow [nach Reichel 1942: Taf. VIII 23].



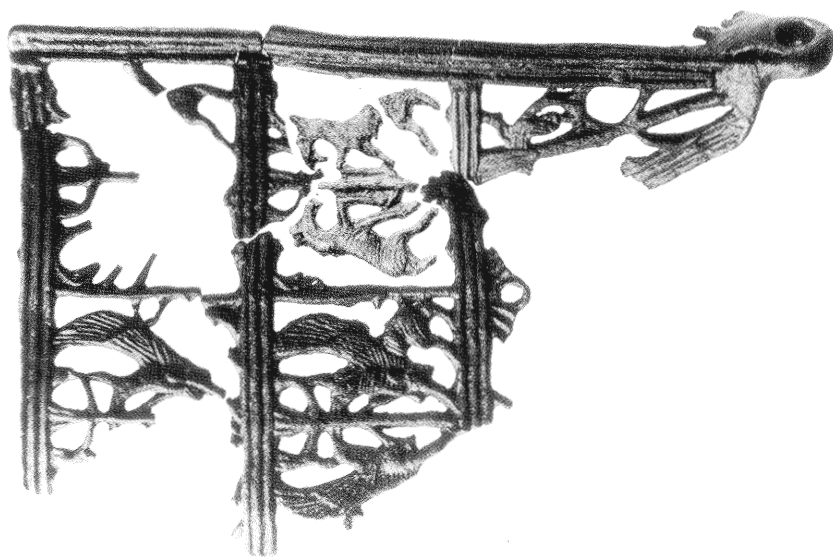
7. Mitteltondo des sog. Sphingenschildes aus der Idäischen Zeus-Grotte [Deutsches Archäologisches Institut Athen].



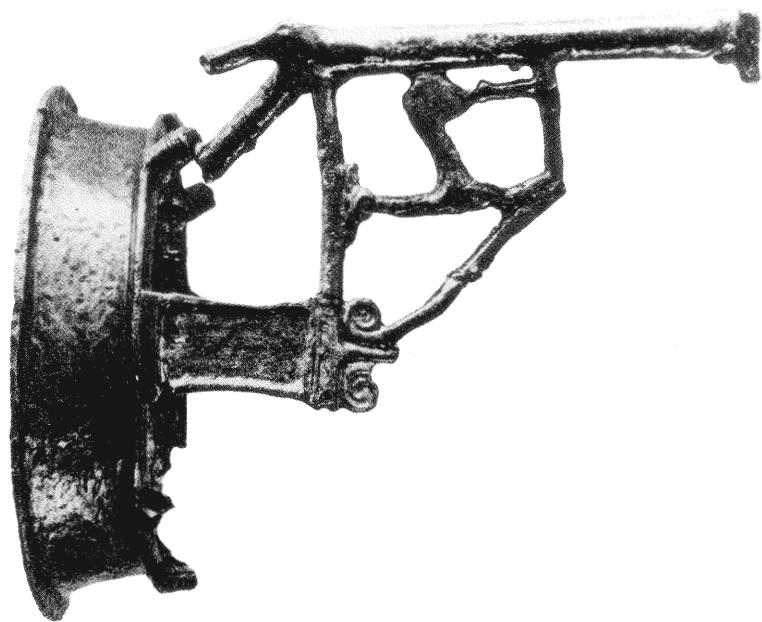
8. Tierfries auf dem sog. Sphingenschild aus der Idäischen Zeus-Grotte [Deutsches Archäologisches Institut Athen].



9. Ausschnitt der bronzenen Tierfriesschale aus der Idäischen Zeus-Grotte [Photo H. Matthäus].



11. Bronzener Kesselständer aus Kato Syme [nach Papasavvas 2001: Abb. 162].



10. Bronzener Kesselständer aus Delphi [nach Rolley 1977: Taf. LII 504].



12. Fragment eines bronzenen Kesselständers aus der Idäischen Zeus-Grotte [nach Rolley 1977: 120 Abb. 40].



13. Tempelmodell der Sammlung Giamalakis [nach Marinatos & Hirmer 1973: Taf. 145].



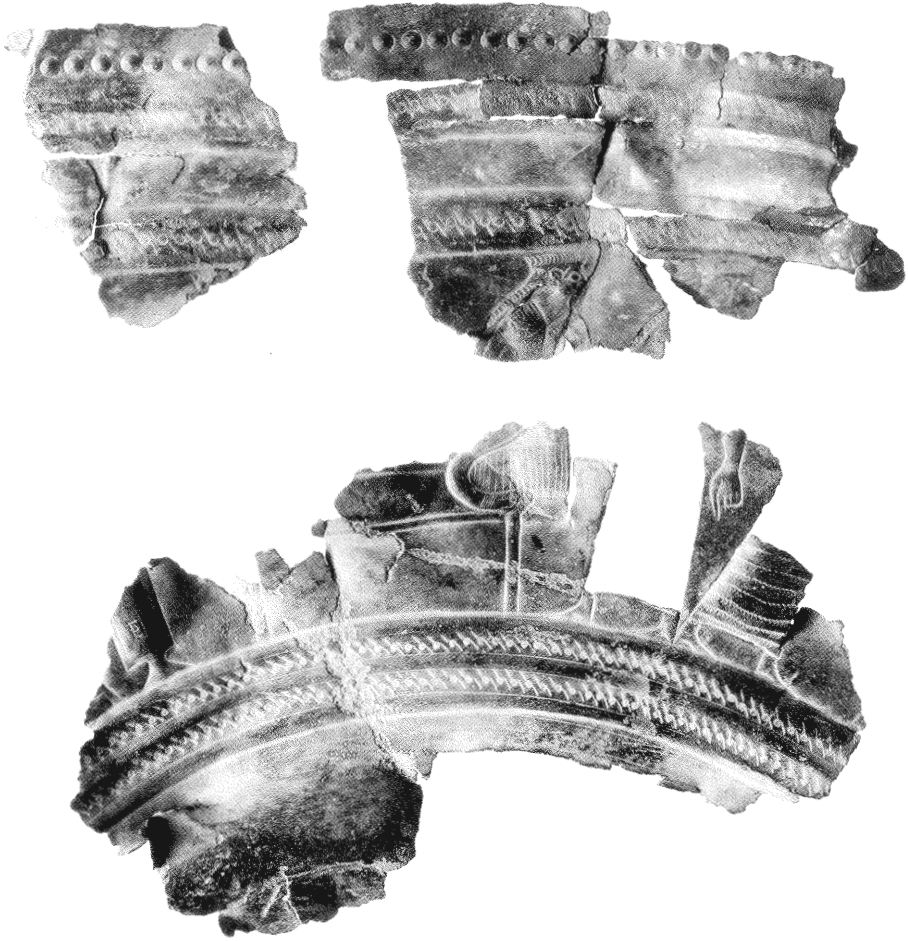
14. Pithos der Periode Protogeometrisch Baus Grab TFT der Fortetsa-Nekropole von Knossos [courtesy of the British School of Archaeology at Athens].



15. Hydria der Periode Protogeometrisch Baus Grab X der Fortetsa-Nekropole von Knossos [courtesy of the British School of Archaeology at Athens].



16. Attisch mittelgeometrische Amphora in Tübingen [CVA Tübingen 2, Taf. 7, 1].



17. Fragmente eines bronzenen Votivschildes (unten Fragment mit Klinen und Dienerinnen, oben zwei Fragmente aus dem oberen Friesbereich: Oberkörper und Köpfe zweier weiterer Dienerinnen) aus der Idäischen Zeus-Grotte [Nationalmuseum Athen].



1. Bronze tympanum from the Idaean Cave, eighth century BCE [after Kunze 1931: pl. 49, courtesy of Deutsches Archäologisches Institut in Athens].



2. Cretan lion slayer in relief on gold diadem from Tekke Tomb B, ca. 840 BCE [after Boardman 1967: pl. 12 and Hutchinson 1954: 217 fig. 2, courtesy of the British School in Athens].



3. Lion slayer on rock relief from Carchemish [after Hogarth 1914: pl. B.11.b].

ORBIS BIBLICUS ET ORIENTALIS – Volumes available

- Bd. 25/1a MICHAEL LATTKE: *Die Oden Salomos in ihrer Bedeutung für Neues Testament und Gnosis*. Band Ia. Der syrische Text der Edition in Estrangela Faksimile des griechischen Papyrus Bodmer XI. 68 Seiten. 1980.
- Bd. 25/2 MICHAEL LATTKE: *Die Oden Salomos in ihrer Bedeutung für Neues Testament und Gnosis*. Band II. Vollständige Wortkonkordanz zur handschriftlichen, griechischen, koptischen, lateinischen und syrischen Überlieferung der Oden Salomos. Mit einem Faksimile des Kodex N. XVI–201 Seiten. 1979.
- Bd. 25/3 MICHAEL LATTKE: *Die Oden Salomos in ihrer Bedeutung für Neues Testament und Gnosis*. Band III. XXXIV–478 Seiten. 1986.
- Bd. 25/4 MICHAEL LATTKE: *Die Oden Salomos in ihrer Bedeutung für Neues Testament und Gnosis*. Band IV. XII–284 Seiten. 1998.
- Bd. 46 ERIK HORNING: *Der ägyptische Mythos von der Himmelskub*. Eine Ätiologie des Unvollkommenen. Unter Mitarbeit von Andreas Brodbeck, Hermann Schlägl und Elisabeth Staehelin und mit einem Beitrag von Gerhard Fecht. XII–129 Seiten, 10 Abbildungen. 1991. Dritte Auflage.
- Bd. 50/1 DOMINIQUE BARTHÉLEMY: *Critique textuelle de l'Ancien Testament*. 1. Josué, Judges, Ruth, Samuel, Rois, Chroniques, Esdras, Néhémie, Esther. Rapport final du Comité pour l'analyse textuelle de l'Ancien Testament hébreu institué par l'Alliance Biblique Universelle, établi en coopération avec Alexander R. Hulst, Norbert Lohfink, William D. McHardy, H. Peter Rüger, coéditeur, James A. Sanders, coéditeur. 812 pages. 1982. Epuisé.
- Bd. 50/2 DOMINIQUE BARTHÉLEMY: *Critique textuelle de l'Ancien Testament*. 2. Isaïe, Jérémie, Lamentations. Rapport final du Comité pour l'analyse textuelle de l'Ancien Testament hébreu institué par l'Alliance Biblique Universelle, établi en coopération avec Alexander R. Hulst, Norbert Lohfink, William D. McHardy, H. Peter Rüger, coéditeur, James A. Sanders, coéditeur. 1112 pages. 1986.
- Bd. 50/3 DOMINIQUE BARTHÉLEMY: *Critique textuelle de l'Ancien Testament*. Tome 3. Ezéchiel, Daniel et les 12 Prophètes. Rapport final du Comité pour l'analyse textuelle de l'Ancien Testament hébreu institué par l'Alliance Biblique Universelle, établi en coopération avec Alexander R. Hulst, Norbert Lohfink, William D. McHardy, H. Peter Rüger, coéditeur, James A. Sanders, coéditeur. 1424 pages. 1992.
- Bd. 50/4 DOMINIQUE BARTHÉLEMY: *Critique textuelle de l'Ancien Testament*. Tome 4. Psaumes. Rapport final du Comité pour l'analyse textuelle de l'Ancien Testament hébreu institué par l'Alliance Biblique Universelle, établi en coopération avec Alexander R. Hulst, Norbert Lohfink, William D. McHardy, H. Peter Rüger, coéditeur, James A. Sanders, coéditeur, édité à partir du manuscrit inachevé de Dominique Barthélemy par Stephen Desmond Ryan et Adrian Schenker. XLVI–938 pages. 2005.
- Bd. 53 URS WINTER: *Frau und Göttin*. Exegetische und ikonographische Studien zum weiblichen Gottesbild im Alten Israel und in dessen Umwelt. XVIII–928 Seiten, 520 Abbildungen. 1983. 2. Auflage 1987. Mit einem Nachwort zur 2. Auflage.
- Bd. 55 PETER FREI / KLAUS KOCH: *Reichsidee und Reichsorganisation im Perserreich*. 352 Seiten, 17 Abbildungen. 1996. Zweite, bearbeitete und erweiterte Auflage.
- Bd. 143 KLAUS BIEBERSTEIN: *Josua-Jordan-Jericho*. Archäologie, Geschichte und Theologie der Landnahmeerzählungen Josua 1–6. XII–494 Seiten. 1995.

- Bd. 144 CHRISTL MAIER: *Die «fremde Frau» in Proverbien 1–9*. Eine exegetische und sozialgeschichtliche Studie. XII–304 Seiten. 1995.
- Bd. 145 HANS ULRICH STEYMANS: *Deuteronomium 28 und die adê zur Thronfolgeregelung Asarhaddons*. Segen und Fluch im Alten Orient und in Israel. XII–436 Seiten. 1995.
- Bd. 146 FRIEDRICH ABITZ: *Pharao als Gott in den Unterweltbüchern des Neuen Reiches*. VIII–228 Seiten. 1995.
- Bd. 147 GILLES ROULIN: *Le Livre de la Nuit. Une composition égyptienne de l'au-delà*. I^{re} partie: traduction et commentaire. XX–420 pages. II^e partie: copie synoptique. X–169 pages, 21 planches. 1996.
- Bd. 148 MANUEL BACHMANN: *Die strukturalistische Artefakt- und Kunstanalyse*. Exposition der Grundlagen anhand der vorderorientalischen, ägyptischen und griechischen Kunst. 88 Seiten mit 40 Abbildungen. 1996.
- Bd. 150 ELISABETH STAEHELIN / BERTRAND JAEGER (Hrsg.): *Ägypten-Bilder*. Akten des «Symposions zur Ägypten-Rezeption», Augst bei Basel, vom 9.–11. September 1993. 384 Seiten Text, 108 Seiten mit Abbildungen. 1997.
- Bd. 151 DAVID A. WARBURTON: *State and Economy in Ancient Egypt*. Fiscal Vocabulary of the New Kingdom. 392 pages. 1996.
- Bd. 152 FRANÇOIS ROSSIER SM: *L'intercession entre les hommes dans la Bible hébraïque*. L'intercession entre les hommes aux origines de l'intercession auprès de Dieu. 408 pages. 1996.
- Bd. 153 REINHARD GREGOR KRATZ / THOMAS KRÜGER (Hrsg.): *Rezeption und Auslegung im Alten Testament und in seinem Umfeld*. Ein Symposium aus Anlass des 60. Geburtstags von Odil Hannes Steck. 148 Seiten. 1997.
- Bd. 154 ERICH BOSSHARD-NEPUSTIL: *Rezeptionen von Jesaja 1–39 im Zwölfprophetenbuch*. Untersuchungen zur literarischen Verbindung von Prophetenbüchern in babylonischer und persischer Zeit. XIV–534 Seiten. 1997.
- Bd. 155 MIRIAM LICHTHEIM: *Moral Values in Ancient Egypt*. 136 pages. 1997.
- Bd. 156 ANDREAS WAGNER (Hrsg.): *Studien zur hebräischen Grammatik*. VIII–212 Seiten. 1997.
- Bd. 157 OLIVIER ARTUS: *Etudes sur le livre des Nombres*. Récit, Histoire et Loi en Nb 13,1–20,13. X–310 pages. 1997.
- Bd. 158 DIETER BÖHLER: *Die heilige Stadt in Esdras α und Esra-Nebemia*. Zwei Konzeptionen der Wiederherstellung Israels. XIV–464 Seiten. 1997.
- Bd. 159 WOLFGANG OSWALD: *Israel am Gottesberg*. Eine Untersuchung zur Literargeschichte der vorderen Sinaiperikope Ex 19–24 und deren historischem Hintergrund. X–300 Seiten. 1998.
- Bd. 160/1 JOSEF BAUER / ROBERT K. ENGLUND / MANFRED KREBERNIK: *Mesopotamien: Späturuk-Zeit und Frühdynastische Zeit*. Annäherungen 1. Herausgegeben von Pascal Attinger und Markus Wäfler. 640 Seiten. 1998.
- Bd. 160/3 WALTHER SALLABERGER / AAGE WESTENHOLZ: *Mesopotamien: Akkade-Zeit und Ur III-Zeit*. Annäherungen 3. Herausgegeben von Pascal Attinger und Markus Wäfler. 424 Seiten. 1999.
- Bd. 161 MONIKA BERNETT / OTHMAR KEEL: *Mond, Stier und Kult am Stadttor*. Die Stele von Betsaida (er-Tell). 175 Seiten mit 121 Abbildungen. 1998.

- Bd. 162 ANGELIKA BERLEJUNG: *Die Theologie der Bilder*. Herstellung und Einweihung von Kultbildern in Mesopotamien und die alttestamentliche Bilderpolemik. 1998. XII–560 Seiten. 1998.
- Bd. 163 SOPHIA K. BIETENHARD: *Des Königs General*. Die Heerführertraditionen in der vorstaatlichen und frühen staatlichen Zeit und die Joabgestalt in 2 Sam 2–20; 1 Kön 1–2. 388 Seiten. 1998.
- Bd. 164 JOACHIM BRAUN: *Die Musikkultur Altisraels/Palästinas*. Studien zu archäologischen, schriftlichen und vergleichenden Quellen. XII–372 Seiten, 288 Abbildungen. 1999.
- Bd. 165 SOPHIE LAFONT: *Femmes, Droit et Justice dans l'Antiquité orientale*. Contribution à l'étude du droit pénal au Proche-Orient ancien. XVI–576 pages. 1999.
- Bd. 166 ESTHER FLÜCKIGER-HAWKER: *Urnamma of Ur in Sumerian Literary Tradition*. XVIII–426 pages, 25 plates. 1999.
- Bd. 167 JUTTA BOLLWEG: *Vorderasiatische Wagentypen*. Im Spiegel der Terracottaplastik bis zur Altbabylonischen Zeit. 160 Seiten und 68 Seiten Abbildungen. 1999.
- Bd. 168 MARTIN ROSE: *Rien de nouveau*. Nouvelles approches du livre de Qohéleth. Avec une bibliographie (1988–1998) élaborée par Béatrice Perregaux Allisson. 648 pages. 1999.
- Bd. 169 MARTIN KLINGBEIL: *Yabweh Fighting from Heaven*. God as Warrior and as God of Heaven in the Hebrew Psalter and Ancient Near Eastern Iconography. XII–374 pages. 1999.
- Bd. 170 BERND ULRICH SCHIPPER: *Israel und Ägypten in der Königszeit*. Die kulturellen Kontakte von Salomo bis zum Fall Jerusalems. 344 Seiten und 24 Seiten Abbildungen. 1999.
- Bd. 171 JEAN-DANIEL MACCHI: *Israël et ses tribus selon Genèse 49*. 408 pages. 1999.
- Bd. 172 ADRIAN SCHENKER: *Recht und Kult im Alten Testament*. Achtzehn Studien. 232 Seiten. 2000.
- Bd. 173 GABRIELE THEUER: *Der Mondgott in den Religionen Syrien-Palästinas*. Unter besonderer Berücksichtigung von KTU 1.24. XVI–658 Seiten und 11 Seiten Abbildungen. 2000.
- Bd. 174 CATHIE SPIESER: *Les noms du Pharaon comme êtres autonomes au Nouvel Empire*. XII–304 pages et 108 pages d'illustrations. 2000.
- Bd. 175 CHRISTOPH UEHLINGER (ed.): *Images as media – Sources for the cultural history of the Near East and the Eastern Mediterranean (1st millennium BCE)*. Proceedings of an international symposium held in Fribourg on November 25–29, 1997. XXXII–424 pages with 178 figures, 60 plates. 2000.
- Bd. 176 ALBERT DE PURY/THOMAS RÖMER (Hrsg.): *Die sogenannte Thronfolgeschichte Davids*. Neue Einsichten und Anfragen. 212 Seiten. 2000.
- Bd. 177 JÜRG EGGELER: *Influences and Traditions Underlying the Vision of Daniel 7:2–14*. The Research History from the End of the 19th Century to the Present. VIII–156 pages. 2000.
- Bd. 178 OTHMAR KEEL / URS STAUB: *Hellenismus und Judentum*. Vier Studien zu Daniel 7 und zur Religionsnot unter Antiochus IV. XII–164 Seiten. 2000.
- Bd. 179 YOHANAN GOLDMAN / CHRISTOPH UEHLINGER (éds.): *La double transmission du texte biblique*. Etudes d'histoire du texte offertes en hommage à Adrian Schenker. VI–130 pages. 2001.
- Bd. 180 UTA ZWINGENBERGER: *Dorfkultur der frühen Eisenzeit in Mittelpalästina*. XX–612 Seiten. 2001.

- Bd. 181 HUBERT TITA: *Gelübde als Bekenntnis*. Eine Studie zu den Gelübden im Alten Testament. XVI–272 Seiten. 2001.
- Bd. 182 KATE BOSSE-GRIFFITHS: *Amarna Studies, and other selected papers*. Edited by J. Gwyn Griffiths. 264 pages. 2001.
- Bd. 183 TITUS REINMUTH: *Der Bericht Nehemias*. Zur literarischen Eigenart, traditions-geschichtlichen Prägung und innerbiblischen Rezeption des Ich-Berichts Nehemias. XIV–402 Seiten. 2002.
- Bd. 184 CHRISTIAN HERRMANN: *Ägyptische Amulette aus Palästina/Israel II*. XII–188 Seiten und 36 Seiten Abbildungen. 2002.
- Bd. 185 SILKE ROTH: *Gebieten in aller Länder*. Die Rolle der königlichen Frauen in der fiktiven und realen Aussenpolitik des ägyptischen Neuen Reiches. XII–184 Seiten. 2002.
- Bd. 186 ULRICH HÜBNER / ERNST AXEL KNAUF (Hrsg.): *Kein Land für sich allein*. Studien zum Kulturkontakt in Kanaan, Israel/Palästina und Ebnâri. Für Manfred Weippert zum 65. Geburtstag. VIII–352 Seiten. 2002.
- Bd. 187 PETER RIEDE: *Im Spiegel der Tiere*. Studien zum Verhältnis von Mensch und Tier im alten Israel. 392 Seiten, 34 Abbildungen. 2002.
- Bd. 188 ANNETTE SCHELLENBERG: *Erkenntnis als Problem*. Qohelet und die alttestamentliche Diskussion um das menschliche Erkennen. XII–348 Seiten. 2002.
- Bd. 189 GEORG MEURER: *Die Feinde des Königs in den Pyramidentexten*. VIII–442 Seiten. 2002.
- Bd. 190 MARIE MAUSSION: *Le mal, le bien et le jugement de Dieu dans le livre de Qohélet*. VIII–216 pages. 2003.
- Bd. 191 MARKUS WITTE / STEFAN ALKIER (Hrsg.): *Die Griechen und der Vordere Orient*. Beiträge zum Kultur- und Religionskontakt zwischen Griechenland und dem Vorderen Orient im 1. Jahrtausend v. Chr. X–150 Seiten. 2003.
- Bd. 192 KLAUS KOENEN: *Bethel*. Geschichte, Kult und Theologie. X–270 Seiten. 2003.
- Bd. 193 FRIEDRICH JUNGE: *Die Lehre Ptahhoteps und die Tugenden der ägyptischen Welt*. 304 Seiten. 2003.
- Bd. 194 JEAN-FRANÇOIS LEFEBVRE: *Le jubilé biblique*. Lv 25 – exégèse et théologie. XII–460 pages. 2003.
- Bd. 195 WOLFGANG WETTENGEL: *Die Erzählung von den beiden Brüdern*. Der Papyrus d'Orbiney und die Königsideologie der Ramessiden. VI–314 Seiten. 2003.
- Bd. 196 ANDREAS VONACH / GEORG FISCHER (Hrsg.): *Horizonte biblischer Texte*. Festschrift für Josef M. Oesch zum 60. Geburtstag. XII–328 Seiten. 2003.
- Bd. 197 BARBARA NEVLING PORTER: *Trees, Kings, and Politics*. XVI–124 pages. 2003.
- Bd. 198 JOHN COLEMAN DARNELL: *The Enigmatic Netherworld Books of the Solar-Osirian Unity*. Cryptographic Compositions in the Tombs of Tutankhamun, Ramesses VI, and Ramesses IX. 712 pages. 2004.
- Bd. 199 ADRIAN SCHENKER: *Älteste Textgeschichte der Königsbücher*. Die hebräische Vorlage der ursprünglichen Septuaginta als älteste Textform der Königsbücher. 224 Seiten. 2004.

- Bd. 200 HILDI KEEL-LEU / BEATRICE TEISSIER: *Die vorderasiatischen Rollsiegel der Sammlungen «Bibel+Orient» der Universität Freiburg Schweiz / The Ancient Near Eastern Cylinder Seals of the Collections «Bible+Orient» of the University of Fribourg*. XXII–412 Seiten, 70 Tafeln. 2004.
- Bd. 201 STEFAN ALKIER / MARKUS WITTE (Hrsg.): *Die Griechen und das antike Israel*. Interdisziplinäre Studien zur Religions- und Kulturgeschichte des Heiligen Landes. VIII–216 Seiten. 2004.
- Bd. 202 ZEINAB SAYED MOHAMED: *Festvorbereitungen*. Die administrativen und ökonomischen Grundlagen altägyptischer Feste. XVI–200 Seiten. 2004.
- Bd. 203 VÉRONIQUE DASEN (éd.): *Naissance et petite enfance dans l'Antiquité*. Actes du colloque de Fribourg, 28 novembre – 1^{er} décembre 2001. 432 pages. 2004.
- Bd. 204 IZAK CORNELIUS: *The Many Faces of the Goddess*. The Iconography of the Syro-Palestinian Goddesses Anat, Astarte, Qadeshhet, and Asherah ca. 1500-1000 BCE. XVI–208 pages, 108 plates. 2004.
- Bd. 205 LUDWIG D. MORENZ: *Bild-Buchstaben und symbolische Zeichen*. Die Herausbildung der Schrift in der hohen Kultur Altägyptens. XXII–390 Seiten. 2004.
- Bd. 206 WALTER DIETRICH (Hrsg.): *David und Saul im Widerstreit – Diachronie und Synchronie im Wettstreit*. Beiträge zur Auslegung des ersten Samuelbuches. 320 Seiten. 2004.
- Bd. 207 INNOCENT HIMBAZA: *Le Décalogue et l'histoire du texte*. Etudes des formes textuelles du Décalogue et leurs implications dans l'histoire du texte de l'Ancien Testament. XIV–376 pages. 2004.
- Bd. 208 CORNELIA ISLER-KERÉNYI: *Civilizing Violence*. Satyrs on 6th Century Greek Vases. XII–132 pages, 42 figures. 2004.
- Bd. 209 BERND U. SCHIPPER: *Die Erzählung des Wenamun*. Ein Literaturwerk im Spannungsfeld von Politik, Geschichte und Religion. 384 Seiten, 6 Tafeln. 2005.
- Bd. 210 CLAUDIA E. SUTER / CHRISTOPH UEHLINGER (eds.): *Crafts and Images in Contact*. Studies in Eastern Mediterranean art of the first millennium BCE. XXXII–408 pages, 54 plates. 2005.
- Bd. 211 ALEXIS LEONAS: *Recherches sur le langage de la Septante*. 360 pages. 2005.
- Bd. 212 BRENT A. STRAWN: *What Is Stronger than a Lion?* Leonine Image and Metaphor in the Hebrew Bible and the Ancient Near East. XXX–602 pages, 483 figures. 2005.
- Bd. 213 TALLAY ORNAN: *The Triumph of the Symbol*. Pictorial Representation of Deities in Mesopotamia and the Biblical Image Ban. XXXII–488 pages, 220 figures. 2005.
- Bd. 214 DIETER BÖHLER / INNOCENT HIMBAZA / PHILIPPE HUGO (éds.): *L'Ecrit et l'Esprit*. Etudes d'histoire du texte et de théologie biblique en hommage à Adrian Schenker. 512 pages. 2005.

Weitere Informationen zur Reihe OBO: www.unifr.ch/dbs/publication_obo.html

ORBIS BIBLICUS ET ORIENTALIS, SERIES ARCHAEOLOGICA

Volumes available

- Bd. 8 DONALD M. MATTHEWS: *Principles of composition in Near Eastern glyptic of the later second millennium B.C.* 176 pages, 39 pages with drawings, 14 plates. 1990.
- Bd. 9 CLAUDE DOUMET: *Sceaux et cylindres orientaux: la collection Chiba*. Préface de Pierre Amiet. 220 pages, 24 pages d'illustrations. 1992.
- Bd. 10 OTHMAR KEEL: *Corpus der Stempelsiegel-Amulette aus Palästina/Israel*. Von den Anfängen bis zur Perserzeit. Einleitung. 376 Seiten mit 603 Abbildungen im Text. 1995.
- Bd. 11 BEATRICE TEISSIER: *Egyptian Iconography on Syro-Palestinian Cylinder Seals of the Middle Bronze Age*. XII–224 pages with numerous illustrations, 5 plates. 1996.
- Bd. 12 ANDRÉ B. WIESE: *Die Anfänge der ägyptischen Stempelsiegel-Amulette*. Eine typologische und religionsgeschichtliche Untersuchung zu den «Knopfsiegeln» und verwandten Objekten der 6. bis frühen 12. Dynastie. XXII–366 Seiten mit 1426 Abbildungen. 1996.
- Bd. 13 OTHMAR KEEL: *Corpus der Stempelsiegel-Amulette aus Palästina/Israel*. Von den Anfängen bis zur Perserzeit. Katalog Band I. Von Tell Abu Farağ bis 'Atlit. VIII–808 Seiten mit 375 Phototafeln. 1997.
- Bd. 14 PIERRE AMIET / JACQUES BRIEND / LILIANE COURTOIS / JEAN-BERNARD DUMORTIER: *Tell el Far'ah*. Histoire, glyptique et céramologie. 100 pages. 1996.
- Bd. 15 DONALD M. MATTHEWS: *The Early Glyptic of Tell Brak*. Cylinder Seals of Third Millennium Syria. XIV–312 pages, 59 plates. 1997.
- Bd. 16 SHUA AMORAI-STARK: *Wolfe Family Collection of Near Eastern Prehistoric Stamp Seals*. 216 pages. 1998.
- Bd. 17 OLEG BERLEV / SVETLANA HODJASH: *Catalogue of the Monuments of Ancient Egypt*. From the Museums of the Russian Federation, Ukraine, Bielorrussia, Caucasus, Middle Asia and the Baltic States. XIV–336 pages, 208 plates. 1998.
- Bd. 18 ASTRID NUNN: *Der figürliche Motivschatz Phöniziens, Syriens und Transjordanien vom 6. bis zum 4. Jahrhundert v. Chr.* 280 Seiten und 92 Seiten Illustrationen. 2000.
- Bd. 19 ANDREA M. BIGNASCA: *I kanoi circolari in Oriente e in Occidente*. Strumenti di culto e immagini cosmiche. XII–328 Seiten, Tafeln und Karten inbegriffen. 2000.
- Bd. 20 DOMINIQUE BEYER: *Emar IV. Les sceaux. Mission archéologique de Meskéné-Emar. Recherches au pays d'Aštata*. XXII–496 pages, 66 Planches. 2001.
- Bd. 21 MARKUS WÄFLER: *Tall al-Ḥamīdīya 3*. Zur historischen Geographie von Idamaraş zur Zeit der Archive von Mari(2) und Šubat-enlil/Šeḫnā. Mit Beiträgen von Jimmy Brignoni und Henning Paul. 304 Seiten. 14 Karten. 2001.
- Bd. 22 CHRISTIAN HERRMANN: *Die ägyptischen Amulette der Sammlungen BIBEL+ORIENT der Universität Freiburg Schweiz*. X–204 Seiten, 126 Seiten Tafeln inbegriffen. 2003.
- Bd. 23 MARKUS WÄFLER: *Tall al-Ḥamīdīya 4*. Vorbericht 1988–2001. 272 Seiten. 20 Pläne. 2004.

ACADEMIC PRESS FRIBOURG

Summary

The production, diffusion and exchange of luxury goods have always played a major role in the symbolic communication of human societies, be it among various segments within societies or across geographical distance and cultural boundaries. In this volume, historians and archaeologists look at so-called minor art from the Near East and the eastern Mediterranean, particularly ivory carvings of the early first millennium BCE, in their triple function as artifacts, visual media and reflections of cultural contact and artistic emulation. Objects and images are considered as material culture, i.e. products of craftsmen, workshops and schools drawing on various styles and iconographic repertoires; and in iconological terms as media vehiculating culturally encoded messages and as symbolic expressions of particular traditions, worldviews and beliefs.

What happened to images and styles when they moved from one place to another within larger contexts of cultural exchange and socio-political and economic relationships? Before trying to address such a question, one must determine the origin and date of the material objects and object groups. The coherent classification of the primary evidence is one of the most basic research issues. What are the assumptions and criteria that scholars apply when they define groups according to material, function, style or iconography? Is it possible to relate such categories to historical entities (such as 'workshops' or 'schools') and to locate these more specifically in space and time? Such were the basic questions of an international workshop held at the University of Fribourg in February 2001, the proceedings of which are published in the present volume.

Several contributions concentrate on typology, classification, terminology and method, from the point of view of the practitioner or in more theoretical terms. As an epigrapher used to long-established criteria of phenotypical classification, A.R. Millard examines script on artifacts. G. Herrmann and I.J. Winter expound on the classification of ivories in general. Taking the so-called "roundcheeked and ringletted" style group of ivory carvings as an example, D. Wicke

asks whether and how it is possible to identify and to locate specific regional styles. Horse trappings, a particular class of objects that were predominant on the Phoenician coast, are discussed by E. Gubel, while E. Rehm investigates the depiction of another class of objects, royal furniture in Assyrian monumental art. Ch. Uehlinger reassesses ivory carvings found at Samaria and raises questions about ivory craftsmanship in Iron Age Israel. Further classes of objects looked at include North Syrian pyxides and bowls made of stone (S. Mazzoni) and Cypriote stone statuary of Egyptianizing style (F. Faegersten). Two studies concentrate on iconography, exploring particular motifs that occur in various media and across cultures: the winged disc (T. Ornan) and the Egyptianizing figure carrying a ram-headed staff and a jug (S.M. Cecchini). Crete is the focus of two contributions: one reviews its orientalizing metalwork and vase painting (H. Matthäus), whereas the other scrutinizes present interpretations of imports and borrowings, raising the question how to define cultural identity from material culture (G. Hoffman).